

BEETHOVEN “Razumovsky” Quartets

VII, VIII & IX (Op. 59, Nos. 1–3)

TOKYO STRING QUARTET

**HYBRID
MULTICHANNEL**



SUPER AUDIO CD

Plays on All SACD
and CD Players





LUDWIG VAN **BEETHOVEN** (1770–1827)

String Quartets VII, VIII & IX (Op. 59, Nos. 1–3)

“Dedicated to Count Razumovsky”

CD 1		76:58
	Quartet VII in F major Op. 59, No. 1	40:37
1	Allegro	11:05
2	Allegretto vivace e sempre scherzando	9:13
3	Adagio molto e mesto	12:19
4	Thème russe: Allegro	7:59
	Quartet VIII in E minor Op. 59, No. 2	36:19
5	Allegro	10:15
6	Molto adagio.	12:28
7	Allegretto	7:46
8	Finale: Presto	5:45
CD 2		31:20
	Quartet IX in C major Op. 59, No. 3	31:20
1	Introduzione: Andante con moto – Allegro vivace	10:43
2	Andante con moto quasi Allegretto	9:20
3	Menuetto: Grazioso	5:23
4	Finale: Allegro molto	5:51

TOKYO STRING QUARTET

Martin Beaver, Kikuei Ikeda *violins*

Kazuhide Isomura *viola* · Clive Greensmith *cello*

BEETHOVEN The “Razumovsky” Quartets, Op. 59

The Beethoven boom continues apace. No other composer so completely defines our concert life in each important genre – symphonies, concertos, and chamber music – and no other is subject to such ongoing scrutiny of his life and his art. Indeed, with the passing of time and a deeper knowledge of historical incident has come increased appreciation of his breathtaking, path-breaking innovation. Perceived as unique in his own day, he remains so in ours.

Beethoven’s early training with Christian Gottlob Neefe affirmed his abilities; the first published notice he received, in 1783, applauded a “youthful genius” (Thayer’s *Life of Beethoven*, p. 66) and Neefe praised him as “unquestionably now one of the foremost pianoforte players” (Thayer, op. cit, p. 113). His inevitable migration from Bonn to Vienna – the Imperial capital and artistically pre-eminent – came in 1792, when he was 21 years old.

Haydn, we know, taught him briefly in a mutually unsatisfying relationship, and there also was tutelage with Johann Georg Albrechtsberger, *Kapellmeister* at St. Stephen’s Cathedral and the city’s foremost teacher of counterpoint, and with Imperial *Kapellmeister* Antonio Salieri. But nothing learnt from these men can directly account for the transformations he later wrought in how music was composed and how it was perceived. Although primarily known as keyboard virtuoso at first, as a soloist and improviser second to none Beethoven quickly won acknowledgement as the composer who would inherit the mantle of Classicism – nobody assimilated as fully the ethos of Mozart and Haydn. Yet, from the start of his Viennese career, he set about consciously to undermine the premises and practices of his artistic progenitors and redefine music’s most fundamental assumptions.

Beethoven arrived in the Austrian capital with a modest portfolio; his earliest Viennese works, however, already displayed those characteristics we associate with the mature composer: his “long-range control over bold harmonic action,” (*Grove*, Beethoven entry, p. 379), including melodic conviction, rhythmic vigor, and rigorous motivic development.

Among Beethoven’s finest works from the 1790s, consensus would include the String Quartets of Opus 18, and to better understand the *Razumovsky* String Quartets of Opus 59 we should take a cursory look at these earlier works. Opus 18 occupied – indeed, preoccupied – the composer from the

middle of 1798 to the end of 1799, and their composition evinced, in Joseph Kerman's words, "care and industry and worry and high seriousness" (*The Beethoven Quartets*, p. 9). Kerman, who wrote the book – literally – on the Beethoven quartets, continues: "The composition of string quartets was important in several ways to Beethoven in 1798. It meant first of all...entry upon a major musical genre which he had not yet tried. This entry itself may be seen as a step in his steady apprenticeship in all branches of composition. There can be little doubt that at this period of his life Beethoven had embarked on a more or less planned assault on the entire territory of music.... Assault was discovery." (p. 10)

With Opus 18, Beethoven clearly established his Classical bona fides. The *Allgemeine musikalische Zeitung*, the day's leading periodical for the music-loving public, was at first skeptical of the works, but would come to see them as models of Classicism, praiseworthy for their "unity, utmost simplicity, and adherence to a specific character in each work...which raise them to the rank of masterworks and validate Beethoven's place alongside the honored names of our Haydn and Mozart" (Maynard Solomon, p. 68). The six quartets are imbued, in fact, with more than just the spirit of Mozart and Haydn – No. 4 well might be an homage to Haydn, so keenly does it emulate his style, and No. 5 is most certainly indebted to Mozart, whose A-major String Quartet, K. 464, was its inspiration. Yet, if Beethoven's individuality already was felt, it was not always welcomed.

No quartets had ever sounded quite like these: the openings of Opus 18, No.1, and Opus 18, No. 3, for instance, each contain the melodic and harmonic elements that get exploited as the piece runs its course, and exploited far more extensively than earlier composers would, or could, have done.

Today we accept this music with an easy equanimity, but late 18th-century sensibilities were more finely tuned. It was the D-major quartet, Opus 18, No. 3, to which A. B. Marx, theorist, composer and first of Beethoven's major biographers, referred when he made his now-famous remark, "Mehr Beethoven, als Quartett" – more Beethoven than quartet (Kerman, p. 16), a knowing quip that conveyed a judgment, and perhaps a mild rebuke, that Beethoven's approach was uncomfortably new and overly personal.

This was the context, then, in which Beethoven would revisit the genre, having produced six works that had met with mixed success. (Interestingly, the fact that Beethoven published the Opus 18 as a set of six suggests how mindful he still was of precedent. Groupings of six were a musical

convention that arose in the Baroque, and though it was a convention that Classical composers happily observed, Mozart and Haydn among them, Beethoven did so this one time only.)

The three String Quartets of Opus 59 were composed in 1805 and '06, in response to a commission from Count Andreas Kyrillovitch Razumovsky, naval officer turned diplomat and a Maecenas and amateur musician of the highest attainments, whose connoisseurship and generosity would bring him into fruitful contact with both Haydn and Beethoven at the end of the 18th and the dawn of the 19th centuries.

Only six years separate the quartets of Opus 18 from those of Opus 59, yet, Beethoven and his world had changed dramatically in that short span of time. The opening years of the 19th century presented the composer with a confluence of difficulties both emotional and intellectual, and they elicited a remarkable response. By the late 1790s Beethoven was aware of the progressive degeneration of his hearing – how could it have been otherwise? – and in a bitterly defiant letter of 1801 he mentioned his situation to a confidant, violinist Karl Amenda (Kerman, p. 76). In 1802, Beethoven further acknowledged and openly accepted this loss in the famous Heiligenstadt Testament, as complex a confession as one might imagine. Written as a letter to his two brothers, the Testament emerged *de profundis* and in it the composer bewails his deafness and isolation, and accompanies his lament with strains of “apology, self-justification, self-pity, pathos, pride, hints of suicide, and presentiments of death” (Kerman, p. 91).

In 1803, Beethoven composed his Third Symphony, the *Eroica*, which remains the pivotal work between the artistic sensibilities of the 18th and 19th centuries. It also marks the definitive start of Beethoven’s so-called second period, in which his music achieved a scale and a seriousness that were altogether new. As Kerman observes, “After the *Eroica*, Beethoven’s quartets, like everything else he wrote, breathe in a different world from that of the 1790s. Hearing the second-period quartets today, one breathes and listens differently than one does to Haydn, Mozart, and the Quartets of Opus 18” (p. 92).

While the innovative character of the Opus 59 quartets cannot be linked to any specific incident in the composer’s biography, their fundamentally different point of view cannot be denied. Beethoven had rethought the genre’s rationale, the relationships among its parts, and its relationship with its audience.

A progeny of the *Eroica* (and thus, birthed by the symphony), the three works are conceived on a large – on a heroic – scale. We are in a new sound-world where polite dialogue has been replaced by sweeping exhortations and where players have assumed new roles. Moments, many moments, in the Opus 59 are designed to confound, and the audience is no longer treated as passive participant but is actively, dramatically, engaged. Walter Riezler (p. 168) characterizes the pieces as “so personal in expression, of such unprecedented individuality, that no other compositions of the same kind will bear comparison with them... they stand alone even among the remainder of Beethoven’s own works.” And, according to Kerman (p. 118), the three *Razumovsky* quartets “constitute a trio of sharply characterized, consciously differentiated individuals, beside whom the earlier quartets look, regrettably, like pasteboard.” Conceptually bold, emotionally charged and imaginatively extravagant, they might be said to mirror the relationship in the visual arts, already remarked upon in the 19th century, between paintings of Ingres, flawlessly crafted and Classically influenced, and the frame-busting theatrics of Delacroix.

The greatest of the Opus 59 quartets, it is safe to say, is **No. 1 in F major**, and its greatest movement is its first, which can best be compared not to another string quartet but to the first movement of Beethoven’s Third Symphony. “Both movements,” quoting Kerman, “derive their harmonic plan from an obtrusive ‘sore’ note in the opening theme, a note destined to be reinterpreted later in dramatic ways – D-flat in the symphony movement, G in the quartet. Both movements grow enormously expansive in their development section, which in each case develops a fugato that leads into a shattering passage of breakdown. The codas in both movements are momentous. These technical parallels between the two movements dramatize Beethoven’s ambition in the *Razumovsky* series in a specially vivid way: the ambition to transform the smooth conversation of the string quartet into the heroic discourse of the symphony” (Joseph Kerman in *The Beethoven Quartet Companion*, p. 15).

“The analogy between the two first movements comes in scope and technique, not at all in mood. Lacking in the quartet is the sense of inner conflict that first drove Beethoven, it would seem, to his heroic vision. He was not doing a *quartetto eroico*; the piece rather resists programmatic imaginings. For all its powerful drives and sharp explosions and new revelations, the quartet breathes an abstract quality that sets it in a different emotional sphere from the symphony. Its drives and

explosions and revelations do not seem to emerge in response to conflict; rather, they are working out certainties, investigating tonal properties. Massive control, even a certain commanding serenity marks this movement..." (Kerman, p. 102)

Let's note some details. The work's opening is extraordinary in its purpose and procedures. It begins with four statements of the same theme, slightly altered with each iteration; beginning in the lowest register with the cello and getting passed up to the first violin, this fills the entire canvas. F major is unmistakably the tonic, but no tonic was ever more diluted. The three notes recalled most vividly – F, G, F – spell out an interval of the second, and it is this interval (the tonic F and its relationships to both G and G-flat; and C, the dominant, and its relationships to D and D-flat) that provides the kernel that will grow and shape the movement.

Beethoven seizes the opportunity in this movement's development section to write his most impressive counterpoint to date, a double fugue of great and stately earnestness (m. 185ff). As in the *Eroica*, the fugue ends in catastrophe, not in the symphony's soul-searching despair but in the dead-end of a diminished-seventh chord (m. 210ff). Motivic material from the opening measures sounds for approximately two-dozen bars, until the movement regains its composure, and its tonic key, with restatements of the theme first heard in measures 19ff.

Another detail is worth mentioning, because it is so singularly odd. In measures 85 through 90 (and in the recapitulation in m. 332ff) half notes splay a series of clouded chords between the highest and lowest registers. Dynamics enhance the mystery; preceded by two measures of vigorous fortissimo for all four parts, the half-note chords are played, suddenly, *piano* (at m. 85). But the voicing is the thing – with its dramatic disparities in register and the precision of its scoring, the passage sounds like nothing so much as Webern *avant la lettre*.

This movement is one of the longest that Beethoven yet had written – with 400 measures, it lasts close to eleven minutes. It – the entire quartet – was a conundrum to the musicians who gave its première. According to Czerny, as related by Thayer, "when [first violinist Ignaz] Schuppanzigh first played [it] they laughed and were convinced that Beethoven was playing a joke..." (Thayer, p. 409) But Riezler's sympathetic assessment is more astute: the movement "unites in an amazing manner intimacy of expression and softness of contour on the one hand, with a truly symphonic breadth of development and organic closeness of weave on the other" (Riezler, p. 169).

Perhaps more puzzling still was the second movement, marked *Allegretto vivace e sempre scherzando*. Its opening tattoo, rapped out in the cello – Tovey’s “vision of dry bones” (Kerman, p. 103) – provides a rhythmic motto that unifies the movement, and it is succeeded by gnomic solo statements in the higher strings (in mm. 4–8, in mm. 12–16) that seem like wisps in the wind. But the motto has muscle, too, and after it is played *fortissimo* by all four strings (m. 29ff) it begins a series of large harmonic excursions. The movement is harmonically audacious, ranging widely – experimentally – and most notably so in the recurring *Scherzando* sections. (Kerman’s exegesis of these migrations is masterful: *The Beethoven Quartets*, p. 106ff.)

As in the opening movement, and serving as a unifying thread between the two, the *Allegretto vivace* has its Webern-like moments, too (mm. 271–274), where sixteenth notes are passed among registers, and, perhaps even more strikingly (m. 72ff), where the instruments dissect and deconstruct what little there is of a melody. Also like the first movement, whose closing measures, tinged with traits from the Lydian mode, facilitate the tonality of this one (it is exceptionally set in the subdominant, B-flat), the closing measures here, with their G-flat and E natural, hint at what’s to come.

The F-minor movement that follows, marked *Adagio molto e mesto*, is remarkable both for its key and its content. Slow movements in the tonic minor, rare in Beethoven, are found not only here but also in Opus 59, No. 3, and, tellingly, in the *Eroica*. As for its content, the movement is the embodiment of pathos. Of all the tonic-minor slow movements, Kerman finds that this one “is doubtless the most profoundly tragic in intention, an essay in misery scarcely relieved by any response of sobriety or solace” (p. 110).

Both in this movement and in the *Adagio affettuoso* of Opus 18, No. 1, which is akin in its sentiments of sorrow, Beethoven makes extra-musical allusions, though one only can speculate why or to what ultimate effect. Concerning the earlier quartet, Beethoven said (according to Karl Amenda), that he composed the slow movement with the vault scene from *Romeo and Juliet* in mind, and the words “Les derniers soupirs” – “the final sighs” – are found written on sketches for the work. In Opus 59, No. 1, the slow movement bears a longer inscription: “Einen Trauerweiden- oder Akazienbaum aufs Grab meines Bruders” – “A Weeping Willow or Acacia Tree over my Brother’s Grave” (Kerman, p. 36 and p. 110). Both allusions are equally fanciful, the reference to Shakespeare’s tragedy being

purely poetic and the one to a dead brother equally so, since neither of Beethoven's brothers was dead at the time of the quartet's composition. The inscription has prompted psychological speculations from Drs. Editha and Richard Sterba, in their study of "Beethoven and His Nephew," as well as the suggestion that the reference was directed to one of the composer's brothers in Masonry.

Regardless of the citation's possible import, the movement is a bleak evocation of desolation and despair, though the authenticity of these feelings is called into question by compositional touches that seem gratuitous: appoggiaturas that plead too insistently, figuration that seems fussy. And the transition to the next movement feels abrupt; rather than bringing such a serious movement to serious close, Beethoven turns his back on tragedy and leads the first violin to a cadenza-like passage that reaches up to the instrument's highest high C (even as he sends the cello to a C five octaves lower), before the first violin, having tumbled down by now to the C within the staff, begins a trill that is carried over into the start of the Finale, with its jaunty Russian folk-song.

The idea that a "thème russe" should be used in these quartets is attributed to the eponymous Count Razumovsky (Kerman, p. 112), who was not only a patron of elevated tastes but also the Russian ambassador in Vienna. Reworking the raw material of the folksong, Beethoven fashioned an easy and self-satisfied chameleon of a tune: from its forthright first statement, it will become the basis of contrapuntal writing, and will also get slowed down to sound weighty and serious. Engagingly exploiting the tune, the Finale never ventures far afield from convention. Slighter than the two earlier movements – how could their intensity be sustained? – it is an appropriate foil for the preceding *Adagio molto* and a spirited end to an extraordinary work.

The **E-minor Quartet**, the second in Opus 59, is propelled by an energy that is tense and compressed. Its opening gambit sounds defiant, a jump of a fifth in the first violin with the harmony moving from tonic to dominant. After a pregnant measure of silence – anything might follow – we hear a wispy two-bar phrase that expands upon the initial leap of the fifth and cements the tonic of E minor. After another measure of silence – it is difficult to think of an earlier work in which silence speaks so loudly – the same two-bar phrase is repeated, with only the slightest alteration, one-half tone higher. As in the F-major Quartet, Beethoven again is investigating step-wise relationships, but his focus here is the relationship between the tonic and the harmony built on the flat second degree, the "Neapolitan" second.

Unlike the leisurely explorations of the F-major Quartet's first movement, the E-minor's opening *Allegro* is taut and offers an accretion of smaller details. Melodically, the notes E and F, the tonic and flat second degree, (and a fifth above, the notes B and C, the fifth and flat sixth) permeate the piece. And harmonically, "Neapolitan" relationships are prominent. The development, for instance, builds on a bass line that much of the time crawls upwards in semi-tones. "This standard device for melodramatic excitement," Kerman reminds us, "had not yet grown hackneyed in Beethoven's time. The quality of chromatic bass ascent gives this development quite another cast from that of the F-major Quartet, with its slow, almost somnolent excursions; the E-minor development is not only exciting, it is positively theatrical" (p. 124ff).

The theatrical is transcended in the *Molto adagio* which follows. Something special is going on here. In the score, Beethoven instructed that the movement "is to be played with great feeling" (*Si tratta questo pezzo con molto sentimento*) and Czerny, well acquainted with Beethoven when this work was composed, relates that the movement occurred to the composer "when contemplating the starry sky and thinking of the music of the spheres" (in Kerman, p. 127).

This sort of music is something new. Beethoven would not venture here often, but when he did he composed works that share a sense of ecstatic contemplation, of time suspended, of a mystical sense of stasis. The sentiments of this *Molto adagio* resemble those in both the Ninth Symphony's *Adagio molto e cantabile* and the opening section of the "Heiliger Dankesang" movement in the A-minor String Quartet, Op. 132, though Beethoven here does not take us as far into this ethereal realm as he will in the later compositions. Formally, the *Molto adagio* is cast in conventional sonata form, and it is most memorable for the simple hymn with which it opens and for details that remind us that, even with its exceptional aura, this still is a piece about "Neapolitan" relationships.

The movement which follows feels like a breather, and in fact, after what just has transpired, putting a true Scherzo here, in its expected place, would never have worked. A soft *Allegretto* in a delicate E minor starts off sounding somewhat tentative and halting, and the movement only asserts itself with the Trio section, marked *Maggiore*. But how it asserts itself! Beethoven bases the *Maggiore* on another "thème russe," but rather than being deployed discretely, he gives it the full contrapuntal treatment for some fifty measures, until it's whipped up to a climax and breaks into paired canons

(at m. 104ff, first for the cello and viola, then for the two violins) that suggest the tintinnabulation of pealing bells. After the *Allegretto* gets repeated, the *Maggiore*, ear-grabbing and insistent, returns again, before yet another return of the *Allegretto* brings the movement to a close.

With its several large repeats, the third movement has aspects of a rondo, and this helps set the stage for the ensuing *Presto* finale, which is a sonata-rondo, unabashed. Like the first movement of the F-major Quartet, the *Presto* starts off with great harmonic ambiguity. Apparently in the key of C, the opening phrase veers to B two-thirds through its course, a harmonic progression that is mirrored in the cello line, and we realize that Beethoven again has emphasized the “Neapolitan” relationship.

Compared to the Finale of the F-major Quartet, this *Presto* is more coarse and blustery. It begins to feel repetitive, redundant, and as we would expect, it’s permeated with “Neapolitan” touches. Yet, in relation to the preceding three movements – the tense and nervous first, the otherworldly second, the fragile and then ferocious third – it has a heft that nicely balances.

Just as Beethoven looked to Mozart as model for his String Quartet in A major, Op. 18, No. 5, he again invoked Mozart in the last of the Razumovsky series. The **C-major String Quartet** finds inspiration in Mozart’s K. 465, the so-called *Disonant* Quartet, and as Mozart did, Beethoven plunges both players and their audience into an impenetrable harmonic fog at the outset. Parsing the *Introduzione* reveals a succession of four diminished-seventh chords, diatonic tonal music’s most unstable elements, and their inherent lack of clear internal direction – they can be resolved in multiple ways – lets Beethoven create a passage of maximum ambiguity.

No less settled is the ensuing *Allegro vivace*, marked by irregular phrase-lengths. Beethoven’s music at this time assiduously avoids the conventional tonic-dominant relationships that for decades had been a given, and in this quartet the focus of his harmonic interest is the relationship between the tonic and the supertonic (though not the Neapolitan, flatted second).

Building up to the recapitulation, Beethoven writes a canonic passage of great strength (m. 149ff) that prominently reintroduces the dominant-seventh sonorities first heard in the introduction. If the movement betrays a weakness, it is in its final fourteen measures, a too abrupt conclusion, though it is worth observing that the hurried closing measures (m. 259ff) allow Beethoven to end his movement with a step-wise ascent in the first violin that mirrors the cello’s descent in the movement’s murky opening measures (mm. 1–21).

More than in the other Razumovsky quartets, this work's opening movement displays the first violin as soloist (most notably in m. 176ff, leading up to the recapitulation), as will subsequent movements of this piece. This is less a question of increased technical demands than it is of texture. If only fleetingly, Beethoven creates a context in which the first violin is not first among equals but is apart from its colleagues, a true soloist set against an accompanying ensemble. This is not a wholly new concern, for Beethoven's *Romances* for violin and orchestra were completed before the Opus 59, but it is worth noting that Beethoven's Violin Concerto, his most important work for violin and orchestra, was composed shortly after the third Razumovsky quartet, in 1806.

A. B. Marx, commenting on the second movement of the Opus 59, No. 3, found this *Andante* to be “seltsam fremd” – unusually strange (Kerman, p. 149). At first blush it doesn't seem so. With its 6/8 rhythm, its minor-mode melody that might refer to another “thème russe,” and its generally restless air, it somewhat recalls Barbarina's cavatina that opens the last act of *Le Nozze di Figaro*. But as it progresses, as an insistent plucked dominant in the cello leads us forward into harmonic regions far from the home key of E minor, as the tentative opening statement introduces more florid melodies, as the tone changes from simple to strange – “seltsam fremd” – we find ourselves in a region with which A. B. Marx and his contemporaries were largely unfamiliar. With the sonorities of the ‘harmonic minor’ adding an exotic aura (with its flat submediant and sharp subtonic), the theme “might as well have sounded Russian, to early nineteenth-century ears, as Turkish or Bulgarian or Jewish. Viennese, in any case, it very definitely is not” (Kerman, p. 145).

As if to hasten a return to normalcy, Beethoven's *Menuetto*, which follows, is devoid of complexities. It's an Ur-Minuet, of sorts, and ironically, it recalls Kerman's observation about the remarkably complex and provocative *Andante*, that in listening to it “one responds less to the person Beethoven... than to something universal and timeless” (p. 149). This Minuet “evocation,” suggests Kerman, “is neither sentimental nor sardonic, but dreamlike, abstracted in all senses of the word, almost affectionate” (p. 141). The Trio has the athletic spring that the Minuet lacks, and with sharp syncopations in the first violin and energetic inner voices, it injects the movement with rhythmic vigor.

When the Finale, a half-fugue, opens with an excursion into strict counterpoint, we realize we have been prepared for it earlier, by the long canonic passage in the quartet's first movement. The fugue subject, exceptionally, has two internal repetitions that extend it to a length of ten measures,

rather than the expected eight; as in the opening movement, Beethoven is still writing phrases of irregular length. He is also, perhaps, recalling Mozart, whose *Jupiter* Symphony also ended with a half-fugue of formidable power and proportions.

A movement of relentless energy, the Finale of Opus 59, No. 3, has been called “symphonic,” and the use of this term is lent credence by its raw power; its extensive exploitation of the opening material (it is a contrapuntal workout of 429 bars); and even its use of what soon will be called a “Rossini crescendo.” Conceived to fill a large sonic canvas – more Delacroix than Ingres – it is as if Beethoven wanted his quartet to be more than a quartet, to break free of the limitations imposed by his instruments and to transcend the imaginative boundaries set by earlier works, including works of his own. And for all of the movement’s glorious noise, there’s an element of anger here as well.

Beethoven will take – or will be taken by – his subsequent string quartets in a different direction; the late quartets will lead him down other paths. And the myriad challenges with which he is dealing here, where the Finale’s very fabric is almost rent by the ferocity of the instrumental conception, will find more appropriate resolution in compositions for orchestra, in works that are truly symphonic.

The string quartet could be pushed no further than it was by the Opus 59 series and Beethoven had accomplished something enormous. As he already had done with the piano sonata and would continue to do with the symphony, he had reinvented a genre and invested it with principles and practices that would challenge composers throughout the rest of the 19th century, into the 20th and on, into our own.

– GEORGE GELLES

BIBLIOGRAPHY

1. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, Beethoven entry, p. 379.
2. Joseph Kerman, “Beethoven Quartet Audiences,” in *The Beethoven Quartet Companion*, ed. by Robert Winter and Robert Martin, U.C. Press, Berkeley, 1994.
3. Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, Alfred A. Knopf, New York, 1967.
4. Walter Riezler, *Beethoven*, Vienna House, New York, 1972.
5. Maynard Solomon, “Beyond Classicism,” in *The Beethoven Quartet Companion*, U.C. Press, Berkeley, 1994.
6. Thayer’s *Life of Beethoven*, rev. and ed. by Elliot Forbes, Princeton University Press, NJ, 1964.

TOKYO STRING QUARTET

Martin Beaver, Kikuei Ikeda *violins* · Kazuhide Isomura *viola* · Clive Greensmith *cello*

The Tokyo String Quartet has captivated audiences and critics alike since it was founded more than thirty years ago. Regarded as one of the supreme chamber ensembles of the world, the quartet's members are: violist **Kazuhide Isomura**, a founding member of the group; second violinist **Kikuei Ikeda**, who joined the ensemble in 1974; cellist **Clive Greensmith**, former Principal Cellist of London's Royal Philharmonic, who joined in 1999; and first violinist **Martin Beaver**, who joined the ensemble in 2002.

Officially formed in 1969 at the Juilliard School of Music, the quartet traces its origins to the Toho School of Music in Tokyo, where the founding members were profoundly influenced by Professor Hideo Saito. Soon after its creation, the quartet won First Prize at the Coleman Competition, the Munich Competition and the Young Concert Artists International Auditions. An exclusive contract with Deutsche Grammophon firmly established it as one of the world's leading quartets, and it has since released more than 30 landmark recordings. The ensemble now records on the **harmonia mundi** label.

The Tokyo Quartet has served on the faculty of the Yale School of Music as quartet-in-residence since 1976. The musicians also regularly participate in master classes throughout North America, Europe and Japan.

The Tokyo String Quartet performs on "The Paganini Quartet," a group of renowned Stradivarius instruments named for legendary virtuoso Niccolò Paganini, who acquired and played them during the 19th century. The instruments have been loaned to the ensemble by the Nippon Music Foundation since 1995, when they were purchased from the Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C.



Clockwise from top: Kikuei Ikeda, Martin Beaver, Kazuhide Isomura, Clive Greensmith



BEETHOVEN Quatuors à cordes, op. 59

La faveur dont jouit Beethoven ne faiblit pas. Aucun autre compositeur ne définit aussi complètement notre conception et nos programmes des concerts, dans tous les genres majeurs – la symphonie, le concerto et la musique de chambre. Aucun autre n'a suscité autant d'analyses – qu'il s'agisse de sa vie ou de son art. À dire vrai, au fur et à mesure que s'affinent les connaissances historiques, l'extraordinaire caractère pionnier de ses innovations fait l'objet d'une admiration croissante. Considéré comme unique en son temps, Beethoven l'est toujours aujourd'hui.

Les premières années de formation auprès de Christian Gottlob Neefe avaient confirmé ses prédispositions. La première mention publique de son nom, en 1783, était associée à la louange d'un « jeune génie » (Thayer, *Life of Beethoven*, p. 66). Et Neefe parlait en termes élogieux d'un « des plus grands pianistes actuels, sans aucun doute » (Thayer, op. cit., p. 113). Il était donc inévitable que Beethoven quitte Bonn pour s'installer à Vienne, capitale impériale, capitale des Arts. Ce qu'il fit en 1792, à l'âge de 21 ans.

Nous savons qu'il suivit l'enseignement de Haydn, mais brièvement, et à l'insatisfaction mutuelle des deux parties. Il travailla aussi avec Johann Georg Albrechtsberger, maître de chapelle de la cathédrale Saint-Étienne et professeur de contrepoint réputé, et avec Antonio Salieri, maître de chapelle de la Cour Impériale. Mais rien dans l'enseignement reçu de ces professeurs n'explique directement les changements qu'il apporta ultérieurement dans l'art de la composition et la conception de la musique. D'abord connu pour sa maîtrise pianistique et ses talents de soliste et d'improvisateur hors pair, le compositeur ne tarda pas à être considéré comme tout désigné pour être le digne héritier du Classicisme – personne n'assimila aussi profondément que lui l'ethos de Mozart et de Haydn. Pourtant, dès les débuts de sa carrière viennoise, il entreprit délibérément de saper les principes et pratiques hérités de ses grands ancêtres, et de redéfinir les fondements mêmes de la musique.

Beethoven arriva dans la capitale autrichienne avec un modeste bagage. Mais ses premières œuvres viennoises présentaient déjà les caractéristiques associées à sa période de maturité : le « contrôle visionnaire de mouvements harmoniques audacieux » (*Grove*, article Beethoven, p. 379), comprenant

F

entre autres éléments la concision mélodique, la vigueur rythmique et le développement rigoureux du motif.

De l'avis général, les Quatuors à cordes de l'opus 18 sont une de ses plus belles compositions des années 1790. Et une analyse, même superficielle, de ces œuvres de jeunesse permet de mieux comprendre les « Quatuors Razoumovsky », opus 59. Du milieu de l'année 1798 jusqu'à fin 1799, l'opus 18 occupa – préoccupa, devrait-on dire – le compositeur. Ce travail écarta, selon Joseph Kerman, « les soucis, la tension, les sujets d'inquiétude et la gravité » (*The Beethoven Quartets*, p. 9). Kerman, dont l'ouvrage sur les quatuors de Beethoven fait autorité, continue : « En 1798, la composition de quatuors à cordes revêtait une grande importance pour Beethoven, à plus d'un titre. D'abord ... son entrée dans un genre musical majeur auquel il ne s'était pas encore essayé. Une incursion qui peut se voir comme une étape supplémentaire dans son apprentissage de toutes les facettes de l'art de la composition. Il fait peu de doute qu'à cette période de sa vie, Beethoven se lançait à l'assaut plus ou moins programmé de tout le territoire musical ... L'assaut ouvrit de nouveaux horizons » (p. 10).

F L'opus 18 est la profession de foi classique de Beethoven. L'*Allgemeine musikalische Zeitung*, le magazine des mélomanes de l'époque, se montra d'abord sceptique mais finit par considérer ces quatuors comme des modèles de Classicisme, et dignes de louanges pour leur « équilibre, leur parfaite simplicité et l'unité de caractère de chaque œuvre ... ce qui les hausse au rang de chefs-d'œuvre et assure à Beethoven une place aux côtés des grands révévés de Haydn et Mozart » (Maynard Solomon, p. 68). Certes, l'esprit de Mozart et de Haydn est présent – le quatuor n° 4 est peut-être un hommage à Haydn, tant son style s'en rapproche, et le n° 5 ne peut renier ce qu'il doit à Mozart, tant il est directement inspiré du quatuor en *la* majeur, K. 464 – mais la personnalité de Beethoven se faisait déjà sentir. Et elle n'était pas toujours bien accueillie.

Ces quatuors de l'opus 18 ne ressemblaient à aucun autre : les éléments harmoniques et mélodiques contenus dans l'ouverture des n° 1 et 3, par exemple, seront exploités au fil de la composition, avec une intensité sans commune mesure avec ce qu'avaient pu – ou voulu – faire les compositeurs précédents.

Les sensibilités ont évolué et le public d'aujourd'hui reçoit cette musique avec sérénité. La célèbre remarque de A. B. Marx, théoricien, compositeur et premier grand biographe de Beethoven :

« Mehr Beethoven, als Quartett » (Plus de Beethoven que de quatuor) (Kerman, p. 16) se référait directement au quatuor en *ré* majeur, opus 18, n° 3. Un trait d'esprit de connaisseur qui laissait entendre un jugement de valeur et peut-être un léger reproche sur l'approche beethovénienne, assez novatrice pour mettre un peu mal à l'aise, et délibérément très personnelle.

Tel était donc le contexte dans lequel Beethoven redéfinissait le genre du quatuor, avec six compositions qui avaient rencontré un succès mitigé. (Il est intéressant de noter que Beethoven avait respecté la convention musicale héritée de l'époque baroque en publiant l'opus 18 sous forme d'un recueil de 6 œuvres. Si les compositeurs classiques, dont Mozart et Haydn, suivaient cette convention sans problèmes, Beethoven ne s'y plia que cette seule et unique fois.)

Composés en 1805 et 1806, les trois quatuors à cordes de l'opus 59 sont une commande du Comte André Kyrillovitch Razoumovsky, officier de marine entré dans le corps diplomatique, mécène et musicien amateur émérite. Homme de goût et d'une grande générosité, il eut des contacts fructueux avec Haydn et Beethoven à la période charnière de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles.

Six années seulement séparent l'opus 18 de l'opus 59, mais dans cette courte période, la vie de Beethoven avait connu grands bouleversements. Au début du XIX^e siècle, le compositeur dut faire face à une convergence de difficultés d'ordre intime et intellectuel, auxquelles il répondit de manière admirable. Dès la fin des années 1790, il avait pris conscience de la perte progressive de son ouïe – pouvait-il en être autrement ? Il en faisait état en 1801 dans une lettre amèrement provocatrice à son ami et confident, le violoniste Karl Amenda (Kerman, p. 76). En 1802, il constatait plus ouvertement son infirmité et l'acceptait dans le fameux « Testament de Heiligenstadt », confession d'une incroyable complexité. Écrit sous forme de lettre à ses frères, le Testament vient du plus profond de lui-même. Le compositeur pleure sa surdité et son isolement, accompagnant sa lamentation « d'excuses, de justifications, de pitié sur soi, de pathos, d'orgueil, d'allusions au suicide et de pressentiments morbides » (Kerman, p. 91).

Beethoven composa la Troisième Symphonie, dite « Héroïque », en 1803. Œuvre charnière entre les sensibilités artistiques des XVIII^e et XIX^e siècles, elle marque aussi de manière définitive le début de la « deuxième période » du compositeur, caractérisée par une vision d'une envergure et d'une profondeur tout à fait nouvelles. Comme l'observe Kerman : « Après l'*Héroïque*, les quatuors de Beethoven, et toutes ses compositions ultérieures, respirent un air différent de celui des années 1790.

L'auditeur d'aujourd'hui a une toute autre écoute selon qu'il s'agit des quatuors de la deuxième période, de ceux de Haydn, Mozart, ou de l'opus 18 » (p. 92).

Le caractère novateur de ces quatuors ne saurait en aucun cas être relié à un événement spécifique de la vie du compositeur, mais il est indéniable que l'opus 59 présente une perspective radicalement nouvelle. Beethoven avait complètement repensé la logique interne du genre, les relations entre les différentes parties, et le rapport avec le public. De la même lignée que l'*Héroïque* (et d'une certaine manière « accouchés » par cette symphonie), ces trois quatuors sont conçus sur une vaste – *héroïque* – échelle. Nous sommes ici dans un nouveau monde sonore où le dialogue policé est remplacé par le souffle de l'exhortation et où les interprètes endossent de nouveaux rôles. De nombreux moments de l'opus 59 sont délibérément déconcertants. Quant à l'auditeur, il n'est plus passif mais engagé dans l'action, spectaculairement. Walter Riezler (p. 168) caractérise ces œuvres comme « si personnelles dans l'expression, d'une individualité si inouïe, qu'aucune autre composition du même genre ne pourra soutenir la comparaison Elles sont à part, même dans le reste de la production beethovénienne. » Et selon Kerman (p. 118), les quatuors *Razoumovsky* « constituent un trio de personnalités bien distinctes et conscientes de leurs différences, auprès desquelles les premiers quatuors, il faut malheureusement bien le dire, font pâle figure. » De conception audacieuse, d'une émotion puissante et d'une imagination débridée, on peut dire que ces quatuors reflètent la relation existante dans les arts visuels (et déjà remarquée au XIX^e siècle) entre la parfaite facture des tableaux d'Ingres, d'influence classique, et la théâtralité des mises en scène de Delacroix, débordant de leur cadre.

Le plus grand des quatuors de l'opus 59 est indubitablement le **Quatuor n° 1** en *fa* majeur. Et le plus beau mouvement en est le premier, comparable non pas à un autre quatuor à cordes mais au premier mouvement de l'*Héroïque*. « Ces deux mouvements », dit Kerman, « tirent leur plan harmonique d'une note importune, "pénible", dans le thème d'ouverture, une note destinée à être réinterprétée ultérieurement de diverses manières théâtrales – *ré* bémol dans la symphonie, *sol* dans le quatuor. Dans les deux mouvements, le développement prend d'énormes proportions pour aboutir dans les deux cas à un *fugato* qui mène à un bouleversant effondrement. Les deux codas sont capitales. Ces parallèles techniques entre les deux mouvements soulignent de manière saisissante l'ambition de Beethoven : muer la conversation policée du quatuor à cordes en discours héroïque de la symphonie » (Joseph Kerman, *The Beethoven Quartet Companion*, p. 15).

« L'analogie entre les deux mouvements concerne l'ampleur et la technique, mais pas du tout l'atmosphère. Il manque au quatuor ce sentiment de conflit intérieur qui, semble-t-il, poussa Beethoven vers sa vision héroïque. Il n'écrivait pas un *quartetto eroico*. L'œuvre résisterait même plutôt aux spéculations programmatiques. Malgré ses puissants élans dynamiques, ses brusques et soudains débordements et ses nouvelles révélations, le quatuor dégage une qualité abstraite qui le place dans un environnement passionnel différent de celui de la symphonie. Élans, débordements et révélations ne semblent pas surgir en réponse à un conflit. Au contraire, ils élaborent des certitudes, explorent des propriétés tonales. Ce mouvement se caractérise par un contrôle extrême, voire une certaine sérénité imposante ... » (Kerman, p. 102).

Relevons quelques détails. L'ouverture est extraordinaire dans son intention et ses procédés. Elle commence par quatre affirmations du même thème, légèrement altérées à chaque itération. Partant du registre grave, au violoncelle, et relayées par chaque instrument jusqu'au premier violon, ces expositions thématiques couvrent toutes les tessitures. Nous sommes certes en *fa* majeur mais jamais tonique ne fut plus édulcorée. Les trois notes les plus marquantes – *fa*, *sol*, *fa* – forment un intervalle de seconde et cet intervalle (d'une part, la tonique – *fa* – et ses relations avec *sol* et *sol* bémol ; d'autre part, la dominante – *do* – et ses relations avec *ré* et *ré* bémol) est le germe qui s'épanouira et donnera forme au mouvement.

Le développement est pour Beethoven l'occasion d'écrire un impressionnant contrepoint : une double fugue d'une gravité grandiose et majestueuse (m. 185ff). Comme dans l'*Héroïque*, la fugue termine en catastrophe, non pas dans le désespoir de l'introspection mais dans la voie sans issue d'un accord de septième diminuée (m. 210ff). Le matériau motivique des premières mesures se fait entendre pendant environ vingt-cinq mesures jusqu'à ce que le mouvement retrouve son calme et sa tonalité de base, avec des répétitions du thème apparu aux mesures 19ff.

Autre détail intéressant dans son étrangeté : dans les mesures 85-90 (et dans la reprise m. 332ff), des blanches déploient une série d'accords mystérieux entre les registres extrêmes. Les nuances renforcent le mystère. Deux mesures de tutti vigoureux et *fortissimo* précèdent ces accords soudainement *piano* (m. 85). Mais ce qui est remarquable, c'est l'écriture des voix. Les disparités saisissantes et théâtrales entre les registres et la précision de l'écriture font de ce passage du Webern avant la lettre.

Avec ses 400 mesures et une durée d'exécution d'environ 11 minutes, c'est un des plus longs mouvements jamais écrits par Beethoven. Tout le quatuor, en fait, était une énigme pour ses premiers interprètes. Czerny, rapporté par Thayer, raconte qu'« à la première lecture [Ignaz] Schuppanzigh [premier violon du quatuor] et ses collègues s'esclaffèrent, convaincus que Beethoven faisait là une plaisanterie ... » (Thayer, p. 409). Riezler se montre plus pénétrant et perspicace : le mouvement « combine de manière étonnante intimité d'expression et douceur des lignes, d'une part, ampleur de développement véritablement symphonique et densité de la texture organique d'autre part » (Riezler, p. 169).

Le deuxième mouvement – *Allegretto vivace e sempre scherzando* – était peut-être le plus curieux pour ses interprètes. L'ouverture en batterie quasi militaire au violoncelle – Tovey en avait des « visions d'ossements » (Kerman, p. 103) – marque tout le mouvement. Suivent des affirmations gnomiques en solo dans les voix aiguës (mes. 4-8 et 12-16), qui passent comme des feux follets dans le vent. Mais la devise rythmique a également du corps : après un tutti *fortissimo* (m. 29ff), elle entame une vaste et audacieuse pérégrination harmonique. Le mouvement est presque expérimental, surtout dans les sections *Scherzando* récurrentes. (Kerman fait une exégèse admirable de ces migrations harmoniques : *The Beethoven Quartets*, p. 103ff.)

Des passages à la Webern (mes. 271-274) servent de fil rouge avec le premier mouvement : des doubles croches passent de registre en registre et – de manière encore plus frappante (m. 72ff) – les instruments dissèquent et déconstruisent le peu de mélodie existante. Toujours à l'instar du premier mouvement, dont les mesures de conclusion teintées de mode lydien préparaient la tonalité de celui-ci (exceptionnellement dans la tonalité de la sous-dominante, en *si* bémol), les mesures finales du deuxième mouvement, avec leur *sol* bémol et *mi* bécarré, laissent présager la suite.

Le mouvement suivant, en *fa* mineur, intitulé *Adagio molto e mesto*, est remarquable par sa tonalité et son contenu. Les mouvements lents dans le mode mineur de la tonalité générale sont rares chez Beethoven. On en trouve ici, dans l'opus 59, n° 3 et, faut-il s'en étonner, dans l'*Héroïque*. Quant au contenu, on peut dire que le mouvement incarne le pathos. De tous les mouvements lents à la tonique mineure, celui-ci a pour Kerman « sans aucun doute l'intention la plus profondément tragique, une étude de la tristesse à peine soulagée par une réponse de modération ou de consolation » (p. 110).

Dans ce mouvement comme dans l'*Adagio affettuoso* de l'opus 18, n° 1, à l'atmosphère semblable, Beethoven fait des allusions extra-musicales, mais l'auditeur en est réduit aux conjectures sur ses raisons ou son objectif véritables. À propos de ce quatuor antérieur, Beethoven déclara (s'il faut en croire Karl Amenda) qu'il avait composé le mouvement lent en pensant à la scène du caveau de « Roméo et Juliette ». D'ailleurs, les mots « Les derniers soupirs » (en français) apparaissent sur les esquisses de l'œuvre. L'opus 59, n° 1 affiche en exergue : « Un saule pleureur ou un acacia sur la tombe de mon frère » (Kerman, p. 36 et p. 110). Les deux allusions – la référence à la tragédie shakespearienne et l'évocation du frère décédé – sont également fantaisistes, voire pure licence poétique dans le second cas, puisque les deux frères de Beethoven étaient bien vivants à l'époque où il composa ce quatuor. Ces annotations ont néanmoins inspiré quelques réflexions. Les docteurs Editha et Richard Sterba se sont livrés à des spéculations psychologiques dans « Beethoven et son neveu ». Et le « frère » pourrait être un « frère » en franc-maçonnerie.

Indépendamment de la possible signification profonde de cette citation, le mouvement est une sombre évocation de la désolation et du désespoir. Cependant, certaines touches de composition, apparemment gratuites, remettent en cause l'authenticité de ces sentiments : appoggiatures implorantes mais un peu trop insistantes, figuration ampoulée. Sans compter que la transition vers le mouvement suivant est un peu abrupte. Au lieu de terminer avec gravité un mouvement aussi grave, Beethoven tourne le dos à la tragédie et entraîne le premier violon dans une sorte de cadence jusqu'à un *do* dans une tessiture vertigineuse, alors qu'au même moment, il précipite le violoncelle également sur un *do* mais cinq octaves plus bas ! Redescendu à un registre plus familier dans la portée, le violon entame un trille qui fait le pont avec le début du Finale et son chant populaire russe enjoué.

Cette idée d'un « thème russe » dans les quatuors est attribuée au Comte Razoumovsky (Kerman, p. 112), mécène au goût raffiné et ambassadeur de Russie à Vienne. Beethoven retravailla le matériau traditionnel brut pour façonner un air simple et malléable : dès sa première et franche exposition, il devient la base d'une écriture contrapuntique, mais, ralenti, il pourra également sonner grave et sérieux. Le Finale exploite l'air avec beaucoup de charme mais ne s'écarte jamais beaucoup des conventions. Plus léger que les deux mouvements précédents – mais pouvait-on continuer dans la même intensité ? – il met parfaitement en valeur l'*Adagio molto* précédent et propose une fin enlevée pour une œuvre extraordinaire.

Le **deuxième quatuor** de l'opus 59, en *mi* mineur, est mû par une énergie toute de tension et de densité. Il s'ouvre sur un saut de quinte provocateur dans la partie de premier violon tandis que l'harmonie passe de la tonique à la dominante. Après une mesure de silence tendu – tout pourrait arriver – une petite phrase légère de deux mesures développe le saut de quinte initial et assoit la tonique (*mi* mineur). Une autre mesure de silence – y eut-il jamais auparavant silence aussi assourdissant ? – précède une reprise de la phrase, mais transposée au demi-ton supérieur. Comme dans le quatuor en *fa* majeur, Beethoven explore les relations harmoniques par degrés conjoints, mais il se concentre ici sur la relation entre la tonique et l'harmonie du deuxième degré abaissé (la sixte « napolitaine »).

Contrairement aux balades nonchalantes du premier mouvement du quatuor en *fa* majeur, l'*Allegro* qui ouvre le quatuor en *mi* mineur est tendu et procède par accréation de petits détails. Mélodiquement, les notes *mi* et *fa*, soit la tonique et le deuxième degré abaissé, (ainsi que, plus loin, les notes *si* et *do*, soit la dominante et la sixte abaissée) marquent toute la pièce. Harmoniquement, les relations « napolitaines » prédominent. Le développement, par exemple, se construit sur une ligne de basse qui progresse le plus souvent en un lent mouvement ascendant par demi-tons. « Ce stratagème bien connu pour accroître la tension dramatique, nous rappelle Kerman, n'était pas encore banal du temps de Beethoven. Caractérisé par cette ascension chromatique de la basse, ce développement a une toute autre allure que celui du quatuor en *fa* majeur, avec ses digressions lentes, presque paresseuses. Le développement du quatuor en *mi* mineur n'est pas seulement passionnant, il est positivement théâtral » (p. 124ff).

Une théâtralité transcendée dans le *Molto adagio* qui suit. Ici, il se passe quelque chose de particulier. Dans le conducteur, Beethoven indique que le mouvement « doit se jouer avec beaucoup de sentiment » (*Si tratta questo pezzo con molto sentimento*). Czerny, familier de Beethoven à l'époque de la composition des quatuors, raconte que l'inspiration vint au compositeur « alors qu'il contemplait le ciel étoilé en songeant à la musique des sphères » (in: Kerman, p. 127).

Ce genre de musique est une nouveauté. Beethoven n'emprunte pas souvent ces voies, mais lorsqu'il le fait, ses compositions transmettent une atmosphère de contemplation extatique, de temps suspendu, une sensation de stase mystique. L'émotion de ce *Molto adagio* rappelle celle de l'*Adagio molto e cantabile* de la Neuvième symphonie et de l'ouverture du mouvement « Heiliger Dankgesang »

du quatuor à cordes en *la* mineur, op. 132. Mais cette fois, Beethoven ne nous entraîne pas aussi loin dans les mondes éthérés que les compositions ultérieures. Le *Molto adagio* suit le schéma formel conventionnel de la sonate. On retiendra surtout la simplicité de l'hymne d'ouverture et quelques détails qui nous rappellent que, même nimbé de cette aura exceptionnelle, il s'agit bien d'une pièce sur les relations « napolitaines ».

Le mouvement suivant fait l'effet d'une bouffée d'air. De fait, après ce qui vient de se passer, un véritable *Scherzo* à cet endroit – à sa place, pour ainsi dire – serait maladroit, « déplacé ». C'est donc un doux *Allegretto* qui commence, quelque peu hésitant et timide, dans un *mi* mineur délicat. Le mouvement s'affirme – et comment ! – dans le *Trio*, marqué *Maggiore*. Beethoven se sert d'un autre thème russe, mais au lieu de l'utiliser avec discrétion, il lui offre un superbe contrepoint de 50 mesures, dont le point culminant donne naissance à deux canons (m. 104ff, d'abord entre le violoncelle et l'alto, puis entre les deux violons), évocateurs de tintinnabulants carillons. Après la reprise de l'*Allegretto*, le *Maggiore* réapparaît, insistant comme une rengaine, avant qu'un second retour de l'*Allegretto* n'apporte une conclusion au mouvement.

Avec ses grandes reprises, le troisième mouvement a des airs de rondo. Voilà qui prépare la voie au finale *Presto*, une sonate-rondo sans complexe. Comme le premier mouvement du quatuor en *fa* majeur, le *Presto* débute par une grande ambiguïté harmonique. Apparemment en *do*, la première phrase vire de bord et passe en *si* à mi-parcours, un glissement harmonique reflété dans la voix du violoncelle. Beethoven, à nouveau, souligne le rapport « napolitain ».

Comparé au finale du quatuor en *fa* majeur, ce *Presto* est d'une texture plus grossière et d'un caractère plus tempétueux. Il finit par donner l'impression d'être répétitif et, comme on pouvait s'y attendre, il est parcouru de petites touches « napolitaines ». Mais son épaisseur fait un bon contrepoint à la nervosité tendue du premier mouvement, au détachement du deuxième et à la sauvagerie fragile du troisième.

Comme le quatuor en *la* majeur, opus 18, n° 5, le **dernier quatuor Razoumovsky** (*do* majeur) s'inspire du célèbre quatuor des « Dissonances » K. 465 de Mozart. D'emblée, comme son révérend modèle, Beethoven plonge interprètes et auditeurs dans un brouillard harmonique impénétrable. Une analyse de l'*Introduzione* révèle une succession de quatre accords de septième diminuée, l'élément le plus instable de toute la musique tonale diatonique. Le flou harmonique intrinsèque de cet accord,

F

qui peut se résoudre de multiples manières, donne toute liberté à Beethoven pour créer un passage d'une extrême ambiguïté.

L'harmonie de l'*Allegretto vivace* suivant, caractérisé par des phrases irrégulières, est tout aussi vague. À cette époque, Beethoven évite généralement les relations conventionnelles tonique-dominante, considérées pendant des décennies comme un fait acquis. Dans ce quatuor, le rapport entre tonique et sus-tonique (mais pas sous sa forme abaissée, « napolitaine ») est au centre de ses préoccupations.

Dans le développement qui conduit à la reprise, Beethoven écrit un passage en canon d'une très grande force (m. 149ff) qui réintroduit, bien en évidence, les sonorités de septième de dominante entendues dans l'introduction. La seule faiblesse de ce mouvement réside dans son abrupte conclusion de quatorze mesures. Il est toutefois intéressant d'observer que cette fin précipitée (m. 259ff) permet à Beethoven de conclure par un mouvement ascendant conjoint dans la partie de premier violon, lointain écho du mouvement descendant des premières mesures ténébreuses dans la partie de violoncelle (mes. 1-21).

Plus encore que dans les autres quatuors de cet opus, le mouvement initial traite le premier violon en soliste (surtout à partir de m. 176ff jusqu'à la reprise). Les autres mouvements suivront dans cette voie. Mais il s'agit moins d'une question de technique que de texture. Sans s'attarder, Beethoven crée un contexte dans lequel le premier violon n'est plus un pair parmi ses pairs mais un véritable soliste qui se démarque de l'ensemble qui l'accompagne. Si le concept n'est pas totalement nouveau – les *Romanças* pour violon et orchestre sont antérieures à l'opus 59 – notons toutefois que Beethoven composa son œuvre majeure pour violon et orchestre, le *Concerto*, en 1806, peu après avoir terminé le troisième quatuor *Razoumovsky*.

Dans son commentaire de l'opus 59, n° 3, A. B. Marx note que l'*Andante* est « seltsam fremd » – inhabituellement étrange (Kerman, p. 149). Au premier abord, il n'y paraît pas. Avec sa mesure à 6/8, sa mélodie en mode mineur qui pourrait faire référence à un autre « thème russe », et son atmosphère globalement agitée, il rappelle un peu la cavatine de Barbarina au début du dernier acte des *Noces de Figaro*. Mais au fur et à mesure, alors qu'une dominante insistante, énoncée en *pizz* au violoncelle, entraîne toujours plus loin de la tonalité de base de *mi* mineur ; que l'hésitation initiale cède la place à des mélodies plus chargées, et que le ton général passe de la simplicité à l'étrangeté – « seltsam fremd » – l'auditeur se retrouve dans un environnement que A. B. Marx et ses contemporains

connaissaient peu et mal. La « mineure harmonique » ajoute une touche exotique (avec la sixte et la sous-tonique altérées, respectivement abaissée et élevée d'un demi-ton). Le thème « aurait pu tout aussi bien sonner russe que turc, ou bulgare ou juif, à des oreilles du XIX^e siècle. Mais certainement pas viennois » (Kerman, p. 145).

Comme pour hâter le retour à la normale, le *Menuetto* qui suit est d'une simplicité exemplaire. C'est un menuet *premier*, comme on parle des arts premiers. Paradoxalement, il rappelle la remarque de Kerman à propos de l'*Andante*, qui notait qu'à l'écoute de ce mouvement terriblement complexe et provocateur, « on répond moins à l'homme Beethoven ... qu'à quelque chose d'universel et d'intemporel » (p. 149). Cette « évocation » d'un Menuet, suggère Kerman, « n'est ni sentimentale ni sardonique, mais irréelle, abstraite dans toute l'acception du terme, presque tendre » (p. 141). Le *Trio* a le rebond athlétique qui manque au Menuet. Les syncopes bien marquées de la partie de premier violon et l'énergie des voix intermédiaires lui insufflent une grande vigueur rythmique.



Lorsque le Finale, sorte de demi-fugue, s'ouvre sur le contrepoint le plus strict, l'auditeur réalise qu'il y a été préparé de longue date par le long passage canonique du premier mouvement. Avec ses deux reprises internes, le sujet de la fugue compte exceptionnellement 10 mesures, au lieu des 8 habituelles. Comme dans le premier mouvement, Beethoven écrit des phrases d'inégales longueurs. Peut-être se souvient-il de Mozart dont la symphonie *Jupiter* se terminait aussi par une demi-fugue aux proportions et à la puissance monumentales.

Mouvement d'une énergie sans faille, le Finale de l'opus 59 n° 3 a été qualifié de « symphonique » et l'usage du terme est crédité par sa puissance brute, son exploitation extensive du matériau d'ouverture (développement contrapuntique de 429 mesures) et même par ce qu'on appellera bientôt un *crescendo* à la

F

Rossini. Conçue pour remplir un vaste tableau sonore (Delacroix plus que Ingres), l'œuvre donne l'impression que Beethoven voulait faire de ce quatuor plus qu'un quatuor, qu'il voulait se libérer des contraintes instrumentales et transcender les limites imposées à l'imagination par le répertoire – y compris ses propres œuvres. Et sous la magnificence sonore, on sent poindre une sourde colère.

Par la suite, Beethoven entraînera ses quatuors à cordes dans d'autres directions (ou peut-être se laissera-t-il entraîner par eux ...). Et les derniers quatuors prendront d'autres voies. Quant aux innombrables défis qu'il relève ici – la texture du Finale se déchire presque à cause de l'intensité de la conception instrumentale – ils trouveront des solutions plus adaptées dans des compositions orchestrales et véritablement symphoniques.

L'opus 59 est un tournant dans l'histoire du quatuor à cordes. Beethoven accomplit là une tâche gigantesque. Comme Mozart avec la sonate pour piano, et comme lui-même allait le faire pour la symphonie, il réinvente un genre et lui insuffle des principes et des pratiques qui ne cessent, depuis, de poser des défis aux compositeurs.

– GEORGE GELLES

F

BIBLIOGRAPHY

1. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, Beethoven entry, p. 379.
2. Joseph Kerman, "Beethoven Quartet Audiences," in *The Beethoven Quartet Companion*, ed. by Robert Winter and Robert Martin, U.C. Press, Berkeley, 1994.
3. Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, Alfred A. Knopf, New York, 1967.
4. Walter Riezler, *Beethoven*, Vienna House, New York, 1972.
5. Maynard Solomon, "Beyond Classicism," in *The Beethoven Quartet Companion*, U.C. Press, Berkeley, 1994.
6. Thayer's *Life of Beethoven*, rev. and ed. by Elliot Forbes, Princeton University Press, NJ, 1964.

TOKYO STRING QUARTET

Martin Beaver, Kikuei Ikeda *violons* · Kazuhide Isomura *alto* · Clive Greensmith *violoncelle*

Depuis plus de trente ans, le Quatuor de Tokyo (Tokyo String Quartet) fascine le public et la presse. Considéré comme un des plus éminents ensembles de musique de chambre au monde, il se compose, par ordre d'ancienneté, de : **Kazuhide Isomura**, alto, un de ses membres fondateurs ; **Kikuei Ikeda**, second violon depuis 1974 ; **Clive Greensmith**, violoncelle, ancien violoncelle solo de l'Orchestre Royal Philharmonique de Londres, entré dans le quatuor en 1999 ; et de **Martin Beaver**, premier violon, entré en 2002.

Créé officiellement en 1969 à la Juilliard School of Music (New York), le quatuor plonge néanmoins ses racines dans la Toho School of Music (Tokyo) où ses membres fondateurs furent très fortement influencés par le Professeur Hideo Saito. Peu après sa formation, le quatuor remporta le Concours Coleman, le Concours de Munich et le Concours des Young Artists International Auditions. Son contrat d'exclusivité pour Deutsche Grammophon affirma sa position parmi les plus grands quatuors. L'ensemble compte à son actif plus de 30 enregistrements qui auront fait date dans l'histoire de la musique de chambre. Il enregistre aujourd'hui pour **harmonia mundi usa**.

Le Quatuor de Tokyo enseigne en résidence à la Yale School of Music depuis 1976. Il participe également à des séminaires en Amérique du Nord, en Europe et au Japon.

Le Quatuor de Tokyo joue sur le fameux « Quatuor Paganini ». Ces quatre instruments du célèbre luthier Stradivarius sont ainsi nommés en référence au légendaire violoniste virtuose Niccolò Paganini qui les posséda au XIX^e siècle. Acquis auprès de la Galerie d'art Corcoran de Washington, D.C., les instruments ont été prêtés au Quatuor de Tokyo par la Nippon Music Foundation en 1995.

Traduction Geneviève Bégou



De gauche à droite : Clive Greensmith, Kazuhide Isomura, Kikuei Ikeda, Martin Beaver

F



BEETHOVEN Die Rasumowsky-Quartette

Der Beethoven-Boom hält unvermindert an. Kein anderer Komponist beherrscht unser Konzertleben in allen wichtigen Gattungen – Sinfonie, Konzert, Kammermusik – so nachhaltig, keiner ist mit seinem Leben und Werk so beständig Gegenstand der Musikforschung wie er. Mit zunehmendem zeitlichen Abstand und je mehr man seine musikgeschichtliche Bedeutung erkannte, lernte man auch das atemberaubend und bahnbrechend Neue seiner Kunst immer mehr schätzen. Schon zu seinen Lebzeiten wurde er als ein Ausnahmekünstler wahrgenommen, und das ist bis heute so geblieben.

In der musikalischen Ausbildung, die der junge Beethoven bei Christian Gottlob Neefe genoß, bestätigte sich seine außergewöhnliche Begabung; der erste ihm gewidmete Zeitungsbericht feierte ihn 1783 als „junges Genie“ (Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, p.150), und Neefe rühmte ihn als „unstreitig einen der ersten Klavierspieler“ (Thayer, p.331). Es war deshalb unvermeidlich, daß er 1792 im Alter von 21 Jahren von Bonn nach Wien, in die Hauptstadt des Kaiserreichs und das führende Zentrum der Musik übersiedelte.

Bekanntlich nahm Beethoven kurze Zeit Unterricht bei Haydn, aber es war ein für beide Seiten unerquickliches Lehrer-Schüler-Verhältnis. Andere Lehrer waren Johann Georg Albrechtsberger, Kapellmeister am Stephansdom und der angesehenste Kontrapunktlehrer der Stadt, und der Kaiserliche Hofkapellmeister Antonio Salieri, aber nichts von dem, was er bei diesen Männern gelernt hat, war unmittelbar von Bedeutung für die von ihm später vollzogene Ausprägung eines neuen Verständnisses vom Musikschaffen und seiner Rezeption. Anfangs war Beethoven in erster Linie als Klaviervirtuose bekannt, als Solist und überragender Improvisator, sehr schnell kam er aber auch als der Komponist zu Ruhm und Ansehen, der sich als der würdige Erbe der Wiener Klassik erweisen sollte – keiner hatte so vollständig den Geist Mozarts und Haydns in sich aufgenommen wie er. Dennoch machte er sich gleich zu Beginn seiner Laufbahn in Wien zielstrebig daran, Theorie und Praxis seiner künstlerischen Vorläufer in Frage zu stellen und wesentliche Annahmen des Musikschaffens neu zu definieren.

Als Beethoven in die österreichische Hauptstadt kam, hatte er noch nicht viele Kompositionen in seinem Gepäck, doch wiesen schon die ersten in Wien entstandenen Werke die Eigentümlichkeiten

auf, die wir mit dem Komponisten der Reifezeit in Verbindung bringen: seine “weit vorausschauende Planung eines kühnen harmonischen Geschehens” (*Grove*, Stichwort Beethoven, p.379), gepaart mit prägnanter Melodik, kraftvoller Rhythmik und strenger thematischer Durchführung.

Nach übereinstimmender Meinung sind unter den reifsten Werken der 1790er Jahre die Streichquartette op.18 zu nennen, und für ein besseres Verständnis der *Rasumowsky*-Streichquartette op.59 sollten wir einen kurzen Blick auf diese früheren Werke werfen. Das op.18 beschäftigte – um nicht zu sagen: forderte – den Komponisten von Mitte 1798 bis Ende 1799, und er legte bei der Komposition, um Joseph Kerman zu zitieren, “Sorgfalt und Fleiß und Mühe und große Ernsthaftigkeit” an den Tag (*The Beethoven Quartets*, p.9). Und Kerman, der sein Buch nicht nur über die, sondern auf den Beethoven-Quartetten schrieb, fährt fort: “Die Komposition von Streichquartetten war im Jahr 1798 für Beethoven in mehrfacher Hinsicht wichtig. Für ihn war es in erster Linie... die Auseinandersetzung mit einer anspruchsvollen Gattung, in der er noch keine Erfahrung hatte. Man kann diesen Vorgang als einen Schritt auf dem Weg seines ständigen Lernens in allen Bereichen der Komposition betrachten. Es ist mit einiger Sicherheit davon auszugehen, daß Beethoven in dieser Phase seines Lebens damit begonnen hatte, mehr oder weniger planmäßig den gesamten Bereich der Musik für sich zu erobern... Und erobern hieß, Neues entdecken” (p.10).

Mit dem op.18 verdiente sich Beethoven die Sporen als Klassiker. Die *Allgemeine musikalische Zeitung*, die damals meistgelesene Zeitschrift für den Musikliebhaber, stand den Werken zunächst skeptisch gegenüber, besann sich aber schon bald eines Besseren und kam zu der Auffassung, es handle sich um Werke von mustergültiger klassischer Faktur: “die Einheit, die hohe Einfachheit, der bestimmte und festgehaltene Charakter in jedem einzelnen Stücke... erheben sie zu dem Rang der Meisterwerke und gesellen B.s Namen den verehrten Namen unsers Haydn und Mozart bey” (AMZ Nr.21, 22.5.1811, 13.Jahrgang). Tatsächlich sind die sechs Quartette mehr als nur durchdrungen vom Geist Mozarts und Haydns – die Nr.4 könnte durchaus eine Hommage an Haydn sein, so deutlich ahmt sie seinen Stil nach, und die Nr.5 ist ganz offensichtlich Mozart verpflichtet, dessen Streichquartett A-dur KV 464 Beethoven eingehend studiert hat. Wenn dennoch bereits originär Beethovensche Eigenart zu erkennen war, wurde dies nicht von allen gutgeheißen.

Nie hatte ein Quartett so geklungen wie diese: in den Einleitungen des op.18 Nr.1 und op.18 Nr.3 beispielsweise ist das gesamte melodische und harmonische Material schon da, das im weiteren

Verlauf des Stückes verarbeitet wird, und diese motivische Arbeit wird sehr viel weiter getrieben als frühere Komponisten es taten oder zu tun vermochten.

Wir hören diese Musik heute gleichmütig und völlig unbefangen, im ausgehenden 18. Jahrhundert aber reagierte das Publikum gereizter. Es war das Quartett D-dur op.18 Nr.3, auf das der berühmt gewordene Ausspruch "Mehr Beethoven als Quartett" (Kerman, p.16) des Musiktheoretikers und Komponisten und ersten bedeutenden Beethoven-Biographen A.B. Marx gemünzt war, die geistreiche Bemerkung eines klugen Mannes, der darin ein Urteil und vielleicht auch den leisen Tadel zum Ausdruck bringen wollte, die kompositorische Haltung Beethovens sei befremdlich neu und allzu eigenwillig.

Das also war der Stand der Dinge, als Beethoven sich der Gattung erneut zuwandte, nachdem er sechs Werke geschrieben hatte, die ein geteiltes Echo gefunden hatten. (Interessant ist die Tatsache, daß Beethoven das op.18 als einen sechsteiligen Zyklus herausbrachte, denn das läßt erkennen, wie sehr er damals noch überkommene Konventionen respektierte. Werkzyklen mit sechs Stücken waren seit dem Barock in der Musik üblich, und die Komponisten der Klassik, so auch Mozart und Haydn, hielten sich wie selbstverständlich daran, Beethoven aber tat es nur dies eine Mal.)

Die drei Streichquartette op.59 entstanden in den Jahren 1805 und 1806 und waren das Ergebnis eines Kompositionsauftrags des Grafen Andreas Kyrillowitsch Rasumowsky. Dieser hatte nach einer Ausbildung zum Marineoffizier die Diplomatenaufbahn eingeschlagen und war ein Kunstmäzen und Musikliebhaber von höchstem Anspruch, der als Kenner und großzügiger Gönner im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert sowohl mit Haydn als auch mit Beethoven fruchtbare gesellschaftliche Beziehungen unterhielt.

Nur sechs Jahre lagen zwischen den Quartetten des op.18 und denen des op.59, doch hatten sich die Lebensbedingungen Beethovens und auch er selbst in dieser kurzen Zeit dramatisch verändert. In den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts hatte Beethoven mit einer Verkettung seelischer und geistiger Schwierigkeiten zu kämpfen, die er auf bemerkenswerte Weise meisterte. Ende der 1790er Jahre nahm Beethoven Anzeichen zunehmender Schwerhörigkeit wahr – ausgerechnet! – und vertraute sich 1801 in einem im Ton erbitterten Trotzes geschriebenen Brief seinem *Herzensfreund*, dem Geiger Karl Amenda an (Kerman, p.76). Im Jahr 1802 bekannte er sich schließlich offen zu seiner fortschreitenden Ertaubung und schrieb das berühmte Heiligenstädter Testament, ein denkbar vielschichtiges

Selbstzeugnis. Dieses in der Form eines Briefes an seine Brüder abgefaßte Dokument ist ein Aufschrei aus tiefster Seele; der Komponist beklagt darin seine Taubheit und seine Vereinsamung, aber es mischen sich in seine Klage auch andere Impulse: “Entschuldigungen, Rechtfertigungen, Selbstmitleid, Pathos, Stolz, Selbstmordgedanken und Todesahnungen” (Kerman, p.91).

Im Jahr 1803 komponierte Beethoven seine 3.Sinfonie, die *Eroica*, die den Wendepunkt markiert zwischen dem künstlerischen Empfinden des 18. und dem des 19.Jahrhunderts. Sie markiert auch den endgültigen Beginn der sogenannten zweiten Periode Beethovens, in der seine Musik Dimensionen annahm und zu einer Ernsthaftigkeit gelangte, die völlig neu waren. Kerman bemerkt dazu: “Nach der *Eroica* spricht aus Beethovens Quartetten wie aus allem anderen, was er schrieb, ein anderer geistiger Anspruch als noch in den 1790er Jahren. Wenn wir die Quartette der zweiten Periode heute hören, ist unsere Haltung und Aufmerksamkeit eine andere als Haydn, Mozart oder den Quartetten des op.18 gegenüber” (p. 92).

Die Neuartigkeit der Streichquartette des op.59 ist zwar nicht mit einem besonderen Ereignis im Leben des Komponisten in Verbindung zu bringen, der tiefgreifende Wandel der Betrachtungsweise ist aber nicht zu leugnen. Beethoven hatte alles neu durchdacht: das Grundprinzip der Gattung, das Verhältnis der Stimmen untereinander und die Bedeutung der Gattung im Verhältnis zu ihrem Publikum. Eine Frucht der *Eroica* (und somit aus der Sinfonie geboren) ist die Konzeption der drei Werke im großen – heroischen – Maßstab. Wir befinden uns in einer neuen Klangwelt, in der brausende Mahnrufe an die Stelle des artigen Dialogs getreten sind und in der die Spieler neue Aufgaben zu erfüllen haben. Es gibt Passagen, viele Passagen im op.59, die so gebaut sind, daß sie verwirren, das Publikum aber wird nicht mehr wie ein passiver Zuhörer behandelt, es wird aktiv und dramatisch mit einbezogen. Walter Riezler (p.181) beschreibt die Stücke als “von so persönlicher Sprache, von so unerhörter Eigenart, daß sie nicht nur mit nichts vergleichbar sind, was es bisher an Quartetten gegeben hatte, sondern sogar im Werke Beethovens fremd stehen”. Und nach Ansicht von Kerman (p.118) sind die drei Rasumowsky-Streichquartette “ein Trio von prägnant charakterisierten, bewußt unterschiedlich gestalteten Individuen, neben denen die früheren Quartette, man muß es leider so sagen, wie billiger Tand wirken”. Kühn in der Konzeption, mit Gefühl gesättigt und auf einfallsreiche Weise ungewöhnlich, legen sie Vergleiche mit der bildenden Kunst nahe, wie man sie schon im 19.Jahrhundert angestellt hat: man könnte sagen, sie sind das

Abbild des Spannungsverhältnisses zwischen den handwerklich tadellos gearbeiteten, klassizistisch normierten Gemälden eines Ingres und der alle Regeln sprengenden Theatralik eines Delacroix.

Das eindrucksvollste der Streichquartette des op.59, das kann man mit Fug und Recht behaupten, ist die Nr.1 in F-dur, und der eindrucksvollste Satz ist der erste Satz dieser Nr.1, der eher mit dem ersten Satz von Beethovens 3. Sinfonie zu vergleichen ist als mit einem anderen Streichquartett. "Beiden Sätzen", um noch einmal Kerman zu zitieren, "ist der Harmonieplan von einer prägnanten 'schmerzlichen' Note im Kopfstück abgeleitet, einer Note, die dazu ausersehen ist, später eine dramatische Umdeutung zu erfahren – *des* im Satz der Sinfonie, *g* im Quartettsatz. In beiden Sätzen ist der Durchführungsteil ins Monumentale gesteigert, jeder mit einem Fugato, das in eine ohrenbetäubende Passage der Auflösung mündet. Die Coda ist in beiden Sätzen von tiefer Bedeutung. Die satztechnischen Parallelen in den beiden Sätzen veranschaulichen auf sehr lebendige, nachdrückliche Weise, was das Bestreben Beethovens in seinem Rasumowsky-Zyklus war: das Bestreben, das gefällige Gespräch des Streichquartetts dem heroischen Diskurs der Sinfonie anzuverwandeln" (Joseph Kerman in *The Beethoven Quartet Companion*, p.15).

"Ähnlichkeiten weisen die beiden ersten Sätze hinsichtlich ihrer Dimensionen und der Satztechnik auf, aber ganz und gar nicht in der Stimmung. Was im Quartett völlig fehlt, ist der Eindruck eines seelischen Konflikts, dem, wie es scheint, Beethovens heroische Betrachtungsweise entsprungen ist. Er hat kein *quartetto eroico* geschrieben; das Stück ist eher so geartet, daß es sich programmatischen Vorstellungen widersetzt. Ungeachtet aller wirkungsvollen Steigerungen und jähren Ausbrüche und Überraschungen atmet das Werk den Geist absoluter Musik, der es auf eine andere Ausdrucksebene hebt als die Sinfonie. Wie es aussieht, sind die Steigerungen und Ausbrüche und Überraschungen keine Konfliktbewältigung, sie fördern vielmehr Gewißeheiten zutage und spüren Klangeigenschaften nach. Was diesen Satz kennzeichnet, ist ein starker Formwille, man könnte auch sagen, die überlegene Ruhe strenger Formbeherrschung..." (Kerman, p.102).

Betrachten wir nun einige kompositorische Details. Die Eröffnung des Werkes ist ungewöhnlich in der Zielsetzung und in den angewendeten Verfahren. Sie beginnt mit viermaliger Themenaufstellung ein und desselben Themas, das bei jeder Wiederkehr in leicht abgewandelter Gestalt erscheint; es erklingt zunächst im tiefsten Register, im Cello, und durchschreitet dann den gesamten Tonraum bis hinauf zur ersten Violine. F-dur ist unmißverständlich die Grundtonart, aber

nie war eine Grundtonart so verwässert. Die drei Töne, die emphatisch immer wieder in Erinnerung gebracht werden – *f*, *g*, *f*– bilden ein Sekundintervall, und es ist dieses Intervall (die Tonika *f* und ihre Harmonieverbindung sowohl mit *g* als auch mit *ges*; und *c*, die Dominante, und ihre Harmonieverbindung mit *d* und *des*), das den Themenkern bildet, aus dem der Satz herauswächst und Gestalt annimmt.

Die Durchführung des Satzes nutzt Beethoven, um seinen bis dahin eindrucksvollsten Kontrapunkt zu schreiben, eine Doppelfuge von großer, imposanter Ernsthaftigkeit (T. 185ff.). Wie in der *Eroica* endet die Fuge in der Katastrophe, nicht in der selbstkritischen Verzweigung der Sinfonie, sondern in der Sackgasse eines verminderten Septakkords (T. 210ff.). Annähernd zwei Dutzend Takte lang erklingt motivisches Material der Eröffnung, bis der Satz zur Ruhe kommt und mit der Wiederholung des in Takt 19ff. aufgestellten Themas zur Grundtonart zurückkehrt.

Ein anderes Detail ist erwähnenswert, weil es von singulärer Eigenart ist. In den Takten 85 bis 90 (und in der Reprise in T. 332ff.) wird in halben Noten eine Reihe von verschleierte Akkorden der höchsten und tiefsten Register ausgebreitet. Durch die Dynamik wird die geheimnisvolle Wirkung noch verstärkt: den Akkorden in Halben gehen zwei Takte eines kraftvollen Fortissimo aller vier Stimmen voraus, und diese werden dann unvermittelt *piano* gespielt (in T. 85). Entscheidend aber ist die Akkordbesetzung – mit ihren drastischen Registerunterschieden und der Präzision ihrer Instrumentierung klingt die Passage geradezu verblüffend wie Webern *avant la lettre*.

Dieser Satz ist einer der längsten, die Beethoven bis zu diesem Zeitpunkt geschrieben hatte – mit 400 Takten dauert er annähernd elf Minuten. Er – wie das gesamte Quartett – wurde von den Musikern, die die Uraufführung spielten, als ein Witz, eine Fopperei empfunden. Czerny berichtete: “Als Schuppanzigh das Quartett Rasumowsky in F zuerst spielte, lachten sie und waren überzeugt, daß Beethoven sich einen Spaß machen wolle...” (zitiert in: Leni Hübsch, *Ludwig van Beethoven. Die Rasumowsky-Quartette op.59*, p.15). Scharfsinniger ist aber die wohlwollende Einschätzung Riezlers: der Satz “vereinigt in unbegreiflicher Weise Intimität des Ausdrucks und Weichheit der Konturen mit einer wahrhaft sinfonischen Weiträumigkeit der Entwicklungen und organischen Dichtigkeit des Gefüges” (p.182).

Vielleicht noch verwirrender war für sie der *Allegretto vivace e sempre scherzando* bezeichnete zweite Satz. Das Eröffnungssignal, das rhythmische Pochen des Cellos auf einem Ton – Tovey nannte

es eine "Vision trockener Knochen" (Kerman, p.103) – fungiert als Einheitlichkeit stiftendes Rhythmusmotiv, das in solistischer gnomischer Wiederkehr in den höheren Streichern seine Fortsetzung findet (T. 4-8, T. 12-16) mit einer Wirkung wie vom Wind herübergewehte Musikketzen. Aber das Motiv hat durchaus auch Substanz, und nachdem es von allen vier Streichern noch einmal *fortissimo* gespielt worden ist (T. 29ff.), wird es in einer Reihe ausgedehnter harmonischer Exkurse verarbeitet. Die harmonische Faktur des Satzes ist kühn – experimentell – weit ausgreifend, am auffallendsten in den mehrfach wiederkehrenden *Scherzando*-Abschnitten. (Kermans Analyse dieser harmonischen Behandlung ist meisterhaft: *The Beethoven Quartets*, p.106ff.)

Wie im Kopfsatz und als verbindendes Element zwischen den Sätzen finden sich auch im *Allegro vivace* webernartige Passagen – in T. 271-274, in denen Sechzehntel durch die Register laufen, und vielleicht noch ausgeprägter in T. 72ff., in denen die Instrumente das Wenige, das an Melodie vorhanden ist, zergliedern und zerlegen. Wie im ersten Satz, dessen Schlußakte mit ihrer lydisch anmutenden Färbung auf die Tonart dieses Satzes vorbereiten (er steht – ungewöhnlich genug – in B-dur, der Tonart der Subdominante), weisen auch hier die Schlußakte mit ihrem *ges* und diatonischen *e* auf das voraus, was folgt.

Der *Adagio molto e mesto* bezeichnete nachfolgende Satz in f-moll ist sowohl wegen seiner Tonart als auch inhaltlich bemerkenswert. Langsame Sätze in der Molltonikavariante, die bei Beethoven selten vorkommen, finden sich nicht nur hier, sondern auch in op.59 Nr.3 und bezeichnenderweise in der *Eroica*. Inhaltlich ist dieser Satz reinstes, überströmendes Gefühl. Von allen langsamen Sätzen in der Molltonikavariante ist dieser nach Ansicht von Kerman "zweifelloso derjenige, in den er die abgrundtiefste Traurigkeit hineingelegt hat, eine Betrachtung über seelisches Leid, die kaum jemals durch nüchternere oder tröstlichere Klänge unterbrochen wird" (p.110).

Sowohl zu diesem Satz als auch zum *Adagio affettuoso* des op.18 Nr.1, das ihm in seinem Ausdruck tiefer Schwermut sehr ähnlich ist, hat Beethoven außermusikalische Andeutungen gemacht, doch wissen wir nicht, warum er das tat und was er damit bezweckte; wir sind also auf Vermutungen angewiesen. Im Fall des früheren Quartetts soll Beethoven gesagt haben (wie Karl Amenda berichtet), er habe bei der Komposition des langsamen Satzes an die Grabszene aus "Romeo und Julia" gedacht, und in Skizzen des Satzes findet sich die Randbemerkung "Les derniers soupirs" – "die letzten Seufzer". Der langsame Satz des op.59 Nr.1 trägt eine längere Überschrift: "Einen Trauerweiden- oder Akazienbaum aufs Grab

meines Bruders" (Kerman, p.36 und p.110). Beide Anmerkungen sind gleichermaßen vage: der Hinweis auf die Shakespeare-Tragödie hat rein poetischen Charakter, ebenso die Anspielung auf den toten Bruder, denn es ist zu der Zeit, als das Quartett entstand, keiner der beiden Brüder Beethovens gestorben. Die Überschrift hat Editha und Richard Sterba in ihrer Abhandlung "Beethoven und sein Neffe" zu allerlei psychologischen Mutmaßungen veranlaßt, man hat aber auch die Möglichkeit erörtert, der Komponist könnte einen seiner Freimaurerbrüder gemeint haben.

Wie auch immer das Motto zu bewerten ist, der Satz ist ein düsteres Stimmungsbild der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung, allerdings kommen durch immer wieder eingestreute, unmotiviert wirkende kompositorische Gesten, allzu beharrlich flehende Appoggiaturen, fahrig Figuration, Zweifel an der Echtheit dieser Gefühle auf. Völlig überraschend kommt auch der Übergang zum nächsten Satz; statt einen so ersten Satz zu einem ersten Schluß zu bringen, kehrt Beethoven der Tragik abrupt den Rücken und schließt eine kadenzartige Passage der ersten Violine an, die bis zum höchsten hohen *c* des Instruments hinaufreicht (wobei er gleichzeitig das Cello zu einem *c* fünf Oktaven tiefer absteigen läßt), bevor ein Triller der ersten Violine, die inzwischen zum *c* im Liniensystem hinuntergetrudelt ist, unmittelbar zum Finale mit seiner unbekümmerten russischen Volksliedmelodie führt.

Die Idee, in diesen Quartetten ein "thème russe" zu verwenden, geht angeblich auf den Grafen Rasumowsky zurück, der nicht nur ein Mäzen erlesenen Geschmacks, sondern auch der russische Botschafter in Wien war. Durch Umformung des Rohmaterials der Volksliedmelodie bildete Beethoven ein gefälliges und selbstgenügsames Chamäleon von einem Thema: von der ohne Umschweife erfolgten Themenaufstellung an ist es Grundlage des kontrapunktischen Satzes, später erscheint es auch verlangsamt und klingt dann gewichtig und feierlich. Dieses Finale, das die Melodie auf vielfältige und reizvolle Weise verarbeitet, entfernt sich nie sehr weit von der Konvention. Leichter als die beiden vorausgehenden Sätze – wie wäre diese Intensität auch noch länger durchzuhalten gewesen? –, ist es eine Folie, auf der sich das vorausgehende *Adagio molto* wirkungsvoll abhebt, und schwungvoller Schluß eines ungewöhnlichen Werkes.

Dem **Streichquartett e-moll**, der Nr.2 des op.59, wohnt eine spannungsvolle, vorwärtstreibende Kraft inne. Die Eröffnung klingt trotzig, ein Quintsprung in der ersten Violine mit Harmoniebewegung von der Tonika zur Dominante. Nach einer bedeutungsschweren Generalpause

– die offenläßt, was folgt – erklingt eine dünne zweitaktige Phrase, die den Quintsprung der Eröffnung fortführt und die e-moll-Tonart festigt. Nach einer weiteren Generalpause – es wird einem so schnell kein früheres Werk mit ähnlich beredten Pausen einfallen – wird die Zweittaktphrase wiederholt, mit einer kaum merklichen Änderung, nämlich einen Halbton höher. Wie im F-dur-Quartett lotet Beethoven die Möglichkeiten der schrittigen Harmonieverbindungen aus; hier nun richtet er sein Augenmerk auf die Verbindung der Tonika mit der auf der Tonstufe der verminderten Sekund, der “neapolitanischen” Sekund, aufbauenden Harmonie.

Anders als der sich gemächlich entfaltende Kopsatz des F-dur-Quartetts ist das Eröffnungs-*Allegro* des e-moll-Quartetts straff und konzentriert gearbeitet mit einer Fülle interessanter satztechnischer Details. Melodisch sind die Töne *e* und *f*, die Tonika und die Tonstufe der verminderten Sekund (und eine Quint darüber *b* und *c*, die Quint und die verminderte Sext) die beherrschenden Töne. Harmonisch spielen “neapolitanische” Beziehungen eine herausragende Rolle. Die Durchführung beispielsweise stützt sich auf eine Baßlinie, die über weite Strecken in Halbönen aufwärts kriecht. “Dieses gängige Stilmittel erregten melodramatischen Ausdrucks”, ruft Kerman in Erinnerung, “war zur Zeit Beethovens noch nicht der abgedroschene Kunstgriff, zu dem es später wurde. Durch die Klangfarbe der chromatisch aufsteigenden Baßlinie hat diese Durchführung einen ganz anderen Charakter als die des F-dur-Quartetts mit ihren langsamen, beinahe einschläfernden Harmoniebewegungen; die e-moll-Durchführung ist nicht nur fesselnd, sie ist entschieden theatralisch” (p.124ff.).

Im nachfolgenden *Molto adagio* wird die Theatralik transzendental überhöht. Hier geht Außergewöhnliches vor. Als Vortragsbezeichnung hat Beethoven in der Partitur notiert: “mit viel Empfindung” zu spielen (*Si tratta questo pezzo con molto sentimento*), und Czerny, der zu der Zeit, als das Werk entstand, mit Beethoven engen freundschaftlichen Umgang pflegte, berichtet, der Satz “fiel ihm ein, als er einst den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte” (zitiert in: Hübsch, *Beethoven*).

Diese Art von Musik ist etwas Neues. Beethoven hat sich nicht oft in diese Regionen vorgewagt, aber wenn er es tat, entstanden Werke, die alle von einer Atmosphäre schwärmerischer Kontemplation erfüllt sind, von einem Gefühl der Zeitlosigkeit, einem mystischen Gefühl des Stillstands. Dieses *Molto adagio* ähnelt in seinem Gefühlsgehalt sowohl dem *Adagio molto e cantabile* der Neunten

Sinfonie als auch dem Eröffnungsteil des als “Heiliger Dankgesang” bezeichneten langsamen Satzes des Streichquartetts a-moll op.132, wenn uns Beethoven in diesem Quartett auch nicht so weit in diese erdenrückten Sphären entführt wie in den späteren Kompositionen. Formal hat das *Molto adagio* den Zuschnitt der konventionellen Sonatensatzform, höchst einprägsame Details sind darin der schlichte Choral, mit dem es beginnt, und satztechnische Feinheiten, die daran erinnern, daß dieser Satz trotz seiner ungewöhnlichen Stimmung wiederum eine Studie über “neapolitanische” Harmonieverbindungen ist.

Der darauffolgende Satz wirkt wie eine Verschnaufpause, und es wäre nach allem, was musikalisch gerade vorgegangen ist, auch unangebracht gewesen, an dieser Stelle das zu erwartende Scherzo, ein echtes Scherzo, einzufügen. In zartem e-moll beginnt etwas zaghaft und stockend ein gedämpftes *Allegretto*, und erst mit dem *Maggiore* bezeichneten Trio tritt der Satz selbstbewußter auf. Und wie selbstbewußt! Beethoven baut den *Maggiore*-Teil auf einem weiteren “thème russe” auf, aber statt einer unauffälligen Verarbeitung läßt er ihm über annähernd fünfzig Takte eine ausführliche kontrapunktische Behandlung angedeihen, er peitscht es immer mehr auf, und wenn der Höhepunkt erreicht ist, baut er es zu Kanons in paariger Kopplung der Stimmen aus (in T. 104ff. zunächst Cello und Viola, dann die beiden Violinen), die an den Klang von Glockengeläut erinnern. Nach der Wiederholung des *Allegretto*-Teils kehrt, ohrenfällig und nachdrücklich, noch einmal das *Maggiore*-Trio wieder, bis mit einer erneuten Wiederkehr des *Allegrettos* der Satz sein Ende findet.

Mit diesen mehrfachen ausgedehnten Wiederholungen hat der dritte Satz Merkmale eines Rondos, was wiederum dem nachfolgenden *Presto*-Finale, einem entschieden auftretenden Sonatensatz-Rondo, die Wege ebnet. Wie der erste Satz des F-dur-Quartetts setzt das *Presto* harmonisch changierend ein. Die Anfangsphase, auf den ersten Blick in C-dur, wechselt im letzten Drittel nach B-dur, ein Harmoniewechsel, der in der Violoncello-Linie sichtbar wird, und uns fällt auf, daß Beethoven wieder der “neapolitanischen” Harmonieverbindung den Vorzug gegeben hat.

Verglichen mit dem Finale des F-dur-Quartetts ist dieses *Presto* derber und wilder. Es fängt an, redundant und weitschweifig zu wirken, und wie zu erwarten, ist es von “neapolitanischen” Gesten durchdrungen. Aber im Verhältnis zu den vorausgehenden drei Sätzen – dem dichten und unruhigen ersten, dem überirdischen zweiten, dem anfangs fragilen und dann ungestümen dritten – ist es von einer schön ausbalancierten Handfestigkeit.

Wie sich Beethoven bei seinem Streichquartett A-dur op.18 Nr.5 am Vorbild Mozarts orientiert hatte, besann er sich auch im letzten seiner Rasumowsky-Quartette wieder auf Mozart. Das **Streichquartett C-dur** knüpft an Mozarts KV 465 an, das sogenannte *Dissonanzenquartett*, und wie Mozart taucht Beethoven eingangs Instrumentalisten und Zuhörer in einen undurchdringlichen harmonischen Nebel. Analysiert man die *Introduzione*, so findet man eine Folge von vier verminderten Septakkorden, den harmonisch am wenigsten gefestigten Bausteinen der diatonischen tonalen Musik; der ihnen innewohnende Mangel klarer Binnenstrebigkeit – sie lassen sich auf viele verschiedene Arten auflösen – bewirkt in dieser Passage größtmögliche harmonische Unentschiedenheit.

Ebensowenig gefestigt ist das nachfolgende *Allegro vivace*, das sich durch irreguläre Periodenlängen auszeichnet. Die Musik Beethovens dieser Schaffensperiode meidet beharrlich die konventionellen Tonika-Dominant-Verbindungen, die jahrzehntelang ein unverrückbares Grundprinzip gewesen waren, und in diesem Quartett steht die Verbindung zwischen der Tonika und der Subdominantparallele (nicht jedoch die neapolitanische, verminderte Sekund) im Mittelpunkt seines harmonischen Interesses.

In einer bis zur Reprise immer konzentrierter durchgearbeiteten Form schreibt Beethoven einen sehr gehaltvollen kanonartigen Abschnitt (T. 149ff.), in den erneut markant die bereits in der Einleitung verwendeten Dominantseptklänge eingeflochten sind. Wenn der Satz einen Schwachpunkt hat, sind es die letzten vierzehn Takte, ein allzu abrupter Schluß, wobei anzumerken ist, daß Beethoven in den hastigen Schlußtakten (T. 259ff.) immerhin die Zeit findet, seinen Satz mit stufenweiser Aufwärtsbewegung der ersten Violine enden zu lassen, dem Spiegelbild der Abwärtsbewegung des Cellos in den harmonisch unentschiedenen Anfangstakten (T. 1-21).

Mehr als in den anderen Rasumowsky-Quartetten übernimmt die erste Violine im Kopfsatz dieses Werkes wie auch in den Folgesätzen solistische Aufgaben (am ausgeprägtesten in den Takten 176ff., die zur Reprise überleiten). Es ist dies weniger eine Frage gestiegener technischer Ansprüche als vielmehr eine Frage der Satztechnik. Zumindest vorübergehend erzeugt Beethoven eine Konstellation, in der die erste Violine nicht mehr eine unter Gleichen, sondern über ihre Partner hinausgehoben und als echtes Soloinstrument einem begleitenden Ensemble gegenübergestellt ist. Das ist nicht völlig neu bei Beethoven, denn seine *Romanzen* für Violine und Orchester hatte er

D

schon vor dem op.59 geschrieben, es ist aber erwähnenswert, daß sein Violinkonzert, sein wichtigstes Werk für Violine und Orchester, 1806 kurz nach dem dritten Rasumowsky-Quartett entstand.

In seiner Besprechung des zweiten Satzes des op.59 Nr.3 nennt A.B. Marx dieses *Andante* “seltsam fremd” (Kerman p.149). Auf den ersten Blick wirkt es nicht so. Mit seinem 6/8-Takt, der Melodie in Moll, die wie ein weiteres “thème russe” anmutet, und seiner beständig durchgehaltenen Gebärde der Rastlosigkeit erinnert es von fern an die Cavatine der Barbarina, mit der der letzte Akt von *Le Nozze di Figaro* beginnt. Im weiteren Verlauf aber, wenn uns eine grelle Pizzicato-Dominante im Cello in entlegene harmonische Regionen führt, fern der Grundtonart e-moll, wenn nach der zögernden Themenaufstellung stärker figurierte Melodien eingeführt werden, wenn sich der Tonfall von schlicht zu “seltsam fremd” wandelt, finden wir uns in Regionen wieder, die A.B. Marx und seinen Zeit-genossen weitgehend unbekannt waren. Mit den Klängen der “harmonischen Mollton-leiter”, die ihm (durch die erniedrigte Unter-medianten und den erhöhten Leitton) einen exotischen Reiz verleihen, könnte das Thema “für Hörer des frühen 19. Jahrhunderts eben-sogut russisch wie türkisch oder bulgarisch oder jüdisch geklungen haben. Wienerisch ist es jedenfalls nicht” (Kerman, p.145).

Als beeile er sich, zur Normalität zurückzukehren, läßt Beethoven ein *Menuetto* folgen, das frei von komplizierten Fügungen ist. Es ist so etwas wie eine Urform des Menuetts, und ironischerweise fühlt man sich an das erinnert, was Kerman über das aus-



gesprochen komplizierte und kühne *Andante* gesagt hat: “man hört weniger die Person Beethovens heraus... als etwas Universelles und Zeitloses” (p.149). Diese “Nachahmung eines Menuetts”, meint Kerman, “ist weder sentimental noch ironisch, sie ist wie geträumt, abstrakt im wahrsten Sinne des Wortes, beinahe zärtlich” (p.141). Das Trio hat die Spritzigkeit, die dem Menuett fehlt, und mit scharfer Synkopierung in der ersten Violine und federnden Innenstimmen erfüllt es den Satz mit rhythmischer Vitalität.

Wenn das Finale, eine Halbfrage, mit einem Exkurs in den strengen Kontrapunkt beginnt, wird einem bewußt, daß dies schon früher, in der ausgedehnten Passage in kanonischer Schreibweise des ersten Satzes des Quartetts vorbereitet worden ist. Das Fugenthema, und das ist ungewöhnlich, enthält zwei Binnenwiederholungen, die es statt der erwarteten acht auf eine Länge von zehn Takten vergrößern; wie im Kopfsatz arbeitet Beethoven auch hier mit Perioden irregulärer Länge. Vielleicht verweist er auch hier wieder auf Mozart, dessen *Jupiter-Sinfonie* ebenfalls mit einer Halbfrage gewaltiger Klangentfaltung und eindrucksvoller Dimensionen endete.

Das Finale des op.59 Nr.3, ein Satz von vitaler Energie, ist vielfach “sinfonisch” genannt worden, und mit seiner entfesselten rhythmischen Kraft, seiner ausführlichen Verarbeitung des Anfangsmaterials (es ist eine kontrapunktische Arbeit von 429 Takten) und erst recht mit seiner Schlußsteigerung, für die man wenig später den Namen “Rossini Crescendo” erfinden sollte, läßt er diese Bezeichnung durchaus gerechtfertigt erscheinen. Man hat bei diesem Werk, das auf eine weite Raumausschreitung hin angelegt ist – mehr Delacroix als Ingres –, den Eindruck, Beethoven habe aus seinem Quartett mehr als ein Quartett machen wollen, er habe sich von den Beschränkungen, die ihm durch seine Instrumente auferlegt waren, befreien und die durch frühere Werke, seine eigenen Werke eingeschlossen, gesetzten Grenzen überschreiten wollen. Und bei aller Klangmächtigkeit des Satzes ist doch auch eine Spur Ärger darin zu entdecken.

In seinen nachfolgenden Streichquartetten sollte Beethoven eine andere Richtung einschlagen – oder von ihnen dorthin gedrängt werden; in den späten Quartetten sollte er andere Wege beschreiten. Und für die Fülle kompositorischer Herausforderungen, mit denen er sich hier auseinandersetzt, wo im Finale die Heftigkeit der instrumentalen Behandlung bis in das Satzgefüge hinein wirkt und dieses beinahe zerreißt, sollte er in den Orchesterkompositionen geeignetere Lösungen finden, in Werken, die tatsächlich sinfonisch sind.

Weiter als im Zyklus des op.59 konnte das Streichquartett nicht vorangetrieben werden, und Beethoven hatte Gewaltiges geleistet. Er hatte, wie zuvor schon die Klaviersonate und in der Folge die Sinfonie, eine Gattung neu erfunden und mit kompositorischen Grundprinzipien und Verfahren ausgestattet, die für die Komponisten der nachfolgenden Generationen das ganze restliche 19.Jahrhundert hindurch und bis weit ins 20.Jahrhundert hinein eine Herausforderung waren und es heute noch sind.

– GEORGE GELLES

BIBLIOGRAPHY

1. *Allgemeine musikalische Zeitung* Nr.21, 22.5.1811 (13.Jahrgang).
2. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stichwort Beethoven, p. 379.
3. Lini Hübsch, *Ludwig von Beethoven. Die Rasumowsky Quartette op.59*, München 1983.
4. Joseph Kerman, "Beethoven Quartet Audiences", in *The Beethoven Quartet Companion*, Hrsg. Robert Winter und Robert Martin, U.C. Press, Berkeley 1994.
5. Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, Alfred A. Knopf, New York 1967.
6. Walter Riezler, *Beethoven*, Berlin 1936
7. Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Leipzig 1917.

TOKYO STRING QUARTET

Martin Beaver, Kikuei Ikeda *Violine* · Kazuhide Isomura *Viola* · Clive Greensmith *Violoncello*

Seit seiner Gründung vor mehr als 30 Jahren begeistert das Tokyo String Quartet Publikum und Kritik gleichermaßen. Die Mitglieder des Quartetts, das als eines der weltbesten Kammermusikensembles gilt, sind: **Kazuhide Isomura**, Viola, Gründungsmitglied des Quartetts, **Kikuei Ikeda**, zweite Violine, Mitglied seit 1974, **Clive Greensmith**, Violoncello, früherer Stimmführer Violoncelli des Londoner Royal Philharmonic Orchestra und seit 1999 Ensemblemitglied, und **Martin Beaver**, erste Violine, der dem Ensemble seit 2002 angehört.

Offiziell wurde das Quartett 1969 an der Juilliard School of Music gegründet, seine Anfänge gehen aber auf die Toho School of Music in Tokio zurück, wo der Einfluss von Professor Hideo Saito die Gründungsmitglieder prägte. Schon bald nach seiner Gründung gewann das Quartett erste Preise beim Coleman-Wettbewerb, beim Wettbewerb in München und bei den Young Concert Artists International Auditions. Ein Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon verschaffte ihm Geltung als eines der weltweit führenden Quartette, und seither sind mehr als 30 richtungweisende Einspielungen des Quartetts erschienen. Das Ensemble hat jetzt einen Vertrag mit **harmonia mundi**.

Das Tokyo String Quartet ist seit 1976 Quartet-in-residence der Yale School of Music. Die Musiker unterrichten in ganz Nordamerika, Europa und Japan auch regelmäßig in Meisterklassen.

Das Tokyo String Quartet spielt auf Instrumenten, die man nach dem legendären Virtuosen Niccolò Paganini das "Paganini Quartett" nennt; es ist dies ein Satz berühmter Stradivarius-Instrumente, die im Besitz Paganinis waren und die er im 19. Jahrhundert selbst spielte. Die Instrumente sind eine Leihgabe der Nippon Music Foundation, die sie 1995 von der Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C. erworben hat.



Von links nach rechts: Clive Greensmith, Kazuhide Isomura, Kikuei Ikeda, Martin Beaver

D

Übersetzung Heidi Fritz

ACKNOWLEDGMENTS

Cover, booklet cover and page 15, 29, 45: photos by Christian Ducasse

Page 2, 47: *Razumovsky Palace*, watercolor, Biedermeier / Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna, Austria / Erich Lessing / Art Resource, NY.

Page 16: *Gardens in Vienna*, early 19th c., Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna / Dagli Orti / The Art Archive. Beethoven and Schubert are shown meeting in lower left corner.

Page 27: *Count Andrey Kyrillovich Razumovsky*, by Johann Baptist Lampi (1775–1837), Historisches Museum, Vienna, Austria / Dagli Orti / The Art Archive.

Page 30: *Ludwig van Beethoven*, by Willibrod Joseph Mähler, Historisches Museum der Stadt Wien, Vienna / Dagli Orti / The Art Archive.

Page 42: *Beethoven's hearing aid, an air trumpet*, Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, Austria / Erich Lessing / Art Resource, NY.

Digipak: *Concert hall in the Razumovsky Palace*, 19th c., Vienna, Austria / Erich Lessing / Art Resource, NY. Site of the first performance of the Razumovsky Quartets.

All texts and translations © **harmonia mundi usa**

Recorded, edited & mastered in DSD



© © 2005 **harmonia mundi usa**

1117 Chestnut Street, Burbank, CA 91506

Recorded: April 26–29, 2005 at Skywalker Sound,
A Lucasfilm Ltd. Company, Marin County, California

Producer: Robina G. Young

Recording Engineer & Editor: Brad Michel

Design: Sean Fay / Karin Elsener



