



Beethoven

The 'Late' String Quartets

opp.127, 130, 131, 132, 135 & op.133 'Grosse Fuge'

Tokyo String Quartet



Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

The 'Late' String Quartets

opp.127, 130, 131, 132, 135 & op.133 'Grosse Fuge'

Les derniers Quatuors à cordes / Die späten Streichquartette

Tokyo String Quartet

Martin Beaver, Kikuei Ikeda, *violins*

Kazuhide Isomura, *viola*

Clive Greensmith, *cello*

CD 1

String Quartet no.12 op.127 (1824) in E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-dur

35'29

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Maestoso – Allegro | 6'33 |
| 2 | II. Adagio, ma non troppo e molto cantabile | 13'41 |
| 3 | III. Scherzando vivace | 8'19 |
| 4 | IV. Finale | 6'55 |

String Quartet no.14 op.131 (1826) in C-sharp minor / *ut dièse mineur* / cis-moll

37'25

- | | | |
|----|---|-------|
| 5 | I. Adagio ma non troppo e molto espressivo | 6'17 |
| 6 | II. Allegro molto vivace | 2'58 |
| 7 | III. Allegro moderato – Adagio | 0'46 |
| 8 | IV. Andante ma non troppo e molto cantabile | 13'48 |
| 9 | V. Presto | 5'02 |
| 10 | VI. Adagio quasi un poco andante | 1'56 |
| 11 | VII. Allegro | 6'34 |

CD 2

String Quartet no.13 op.130 (1826) in B-flat major / *Si bémol majeur* / B-dur

31'56

- | | | |
|---|---------------------------------------|-------|
| 1 | I. Adagio ma non troppo – Allegro | 13'04 |
| 2 | II. Presto | 2'03 |
| 3 | III. Andante con moto ma non troppo | 6'59 |
| 4 | IV. Alla danza tedesca. Allegro assai | 3'34 |
| 5 | V. Cavatina. Adagio molto espressivo | 6'17 |

6 | Grosse Fuge, op.133 (1826)

16'19

String Quartet no.13 op.130 in B-flat major / *Si bémol majeur* / B-dur

7 | VI. Finale. Allegro

10'06

CD 3

String Quartet no.15 op.132 (1825) in A minor / *la mineur* / a-moll

43'32

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | I. Assai sostenuto – Allegro | 9'17 |
| 2 | II. Allegro ma non tanto | 9'10 |
| 3 | III. Molto adagio | 16'04 |
| 4 | IV. Alla Marcia, assai vivace | 2'17 |
| 5 | V. Allegro appassionato | 6'43 |

String Quartet no.16 op.135 (1826) in F major / *Fa majeur* / F-dur

23'38

- | | | |
|---|--|------|
| 6 | I. Allegretto | 6'26 |
| 7 | II. Vivace | 3'21 |
| 8 | III. Lento assai, cantante e tranquillo | 6'50 |
| 9 | IV. Grave ma non troppo tratto – Allegro | 6'57 |

It reads like irony from a master of the art. Reflecting on a performance of the Quartet in C sharp minor, op.131, George Bernard Shaw characterized Beethoven's formidable late quartets as '... simple, unpretentious [and] perfectly intelligible ...'. Yet Shaw was serious in his contrarian estimation, preferring the valedictory works to the 'wayward caprices of self-conscious genius' which, to his ear, were the quartets of Beethoven's middle period.¹

'Are they always to be avoided', asked Shaw, referring to the quartets commencing with op.127, 'because the professors once pronounced them obscure and impossible?'² For decades, regrettably, the answer was yes. We thank Joseph Kerman for this sobering statistic: '... in the twenty-five year period after Beethoven's death, Vienna – that great musical center – can boast a grand total of no more than seven public performances of any of these works.'³

Tastes, however, change. In 1928, just a century after the composer's death, music aficionado J. W. N. Sullivan wrote in his Beethoven biography that 'In the last string quartets spiritual experiences are communicated of which it is very difficult to mention even the elements. And yet it is just this music that most moves us and impresses us as containing the profoundest and most valuable experiences that any artist has yet conveyed ...'⁴

Beethoven's achievement in the late quartets was that of a visionary who looked forwards – to musical structures and soundworlds that others had not as yet perceived; looked backwards – to counterpoint, the bedrock of Western art music, and to formal techniques such as fugues, chorale and canon; and looked inwards – to a well of experience, much of it harsh, from which he could draw. For more than a decade after the completion of op.95 (1810), Beethoven let the field of the string quartet lie fallow. He returned to the genre in 1822, and late

in that year he received a request from Prince Nikolai Galitzin, in St Petersburg, asking for 'one, two, or three new quartets'. Beethoven complied, and in 1823-26 composed the works we know as opp.127, 132, and 130. Opp.131, 135, and 133 (the 'Great Fugue'), all date from 1826.

Dealing with these works here, details must suffice, moments that encapsulate unparalleled pleasures. In op.127, for example, the second movement Adagio has earned just renown. 'Besides being the most sensuously beautiful movement Beethoven ever wrote, it is one of his masterpieces of expressive form and without much doubt his most sophisticated structure in a slow movement.'⁵ Luxuriant in sound and consummate in craft, the variations recall the most ecstatic moments of the Ninth Symphony (in the Adagio molto third movement) and the *Missa Solemnis* (in the Benedictus).

But equally telling is what follows. To begin the third movement, Beethoven snaps us back to reality with a pizzicato fillip that's as crisp and concise as Haydn. A moment ago in the empyrean, we're now back on earth.

After the lyrical effusions of op.127, we face the more tenuous B flat Quartet, op.130 (and we're proceeding here by opus number, which reflects the order of publication and not the chronological order of composition). Two moments have special import. In the fourth movement, Alla danza tedesca, the regular deportment is disrupted when (twenty-two measures before the end) the theme is melodically and rhythmically deconstructed. Measures 129 to 132 present the four-measure theme backwards and fragmented, its last measure played first, with each measure given to only one of the four instrumentalists; measures 133 to 136 reverse this retrograde, sounding the theme in proper rhythm and proper melodic order, though still with only one instrument per measure. The childlike theme reveals depths it never knew it had.

And then in the ensuing movement, the Cavatina, there is the phrase marked 'beklemmt,' suggesting apprehensiveness or trepidation, where dislocation again

1 - Bernard Shaw, *Music in London 1890-94*, vol. 3, p.157, Constable and Company, London, 1956.

2 - Shaw, loc. cit.

3 - Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, p.192, Alfred A. Knopf, New York, 1967.

4 - in Kerman, op. cit, p.193.

5 - Kerman, op. cit. p.218.

is the aim. Beethoven's remarkable few measures start with a striking modulation (from the home key of E flat to remote C flat), and the groping melodic line, as well as the foreign harmony, conjures confused indecision. Stability is quickly restored, but the feeling of these measures is, in all Beethoven, unique.

Op.131 has the integrated continuity sought by op.130. Its first movement, with rising C sharp octaves at its end, prepares and leads seamlessly into the octave Ds that start the second movement. Similarly, the fifth movement, marked 'Presto', ends in E major but immediately repeats its closing gesture on G sharp, a pivot to the ensuing slow movement, whose home is G sharp minor.

The quartet also harbors one of Beethoven most exultant passages. Kerman closes in on it: 'Between rapture and pathos, between the extremes of exaltation and tragic grief, the coda rages back and forth from one matchless inspiration to another.'⁶ At its apogee is a moment of searing incandescence (beginning at measure 313). Long notes of the cantus firmus, in the violin and cello, descend at the interval of the tenth, while clipped notes of the accompaniment, in the inner voices, rise to meet them; then with voicings altered, the progression repeats. Thrillingly, the emotional essence of the fugal motive and its attendant counterpoint is revealed.

Op.132 is singular in its profound sense of plangency, and at the composition's heart is its middle movement, marked 'Heiliger Dankgesang . . .' (Holy Song of Thanks). Cast in Lydian mode, which lends the work an archaic air, the movement speaks of resignation, a resignation so profound that it trumps passages of nascent hope (those measures marked 'Neue Kraft fühlend' ['Feeling new strength']). The quartet's opening movement frustrates impetus at every turn; the second and fourth movements deploy dances to frame the lamentation at the core, and they are lightweight by design; and the finale, agitated and understated, strikes a tentative note of promise. But it is the middle movement, with its understated exploration of innermost fears and phantoms, which renders the work indelible.

6 - Kerman, op. cit., p. 348.

Op.135 belies Beethoven's situation near his life's end. His health was precarious and his personal life chaotic, yet his F major Quartet is good-humored and in many ways – in the cheerful insouciance of its opening motive, in the false recapitulation of its first movement development – Haydnesque.

The start of the finale, however, is anomalous. Again, as in op.132, there is a written motto: 'Muss es sein? Es muss sein!' ('Must it be? It must be!'); though the words stand apart from the finale itself, they state the musical motive of the movement's slow opening. After this grave preamble, however, the movement ingratiates: 'Laughter, spontaneity, verve – these are the characteristics of this marvelous little *Allegro*'.⁷

Originally composed as the closing movement of op.130, the 'Great Fugue' was deemed too difficult for executants and audiences alike, and was replaced by the more readily accessible finale we know today. With audacious architecture and ferocious instrumental demands, the composition, now as then, pushes fugue to its boundaries.

GEORGE GELLES

7 - Kerman, op. cit., p. 366.

Serait-ce un de ces traits d'ironie dont il avait le génie ? Dans une critique musicale concernant l'interprétation du quatuor en do dièse mineur, opus 131, de Beethoven, George Bernard Shaw qualifiait ces magnifiques quatuors tardifs de "...simples, sans prétention [et] parfaitement intelligibles...". Loin de professer pour le plaisir une opinion à contre-courant, Shaw était tout à fait sérieux, préférant ces œuvres d'adieu aux "caprices imprévisibles d'un génie conscient de lui-même" qu'il entendait dans les quatuors de la maturité.¹

"Faut-il les éviter, demandait Shaw à propos des quatuors opus 127 et suivants, parce que de doctes professeurs les ont déclarés, une fois pour toutes, obscurs et impossibles ?"² La réponse à cette question fut malheureusement "oui" pendant des décennies. Joseph Kerman livre une statistique qui donne à réfléchir : "... au cours des vingt-cinq années qui suivirent la mort de Beethoven, Vienne, grand centre musical s'il en fut, peut s'enorgueillir d'un nombre époustoufflant d'exécutions publiques de l'une ou l'autre de ces œuvres : sept – au grand maximum."³

Mais les goûts évoluent. En 1928, un siècle après le décès de Beethoven, le mélomane J. W. N. Sullivan écrivait dans sa biographie du compositeur : "Les derniers quatuors à cordes font partager des expériences spirituelles dont il est très difficile de définir les éléments. Et pourtant, c'est justement cette musique qui nous émeut et nous impressionne le plus parce qu'elle renferme les expériences les plus intimes et les plus précieuses qu'un artiste ait jamais transmises à ce jour..."⁴

Les quatuors tardifs de Beethoven montrent l'ampleur d'une vision tournée vers l'avenir, vers des structures musicales et des mondes sonores que nul n'osait encore imaginer ; nourrie de l'héritage du passé, de l'usage du contrepoint, pierre angulaire de la musique savante occidentale, et des techniques formelles de la fugue, du choral et du canon ; et irriguée par la richesse d'un univers intérieur forgé au fil des difficultés de l'existence.

Après avoir terminé l'opus 95 (1810), Beethoven se détourna du genre "quatuor à cordes" pendant plus de dix ans. Vers la fin de l'année 1822, le prince Nicolaï Galitsine, de Saint-Petersbourg, lui demanda "un, deux ou trois nouveaux quatuors". Beethoven accepta et composa en 1823-26 les œuvres connues aujourd'hui sous les numéros d'opus 127, 132 et 130. Les opus 131, 135 et 133 (la "Grande Fugue") datent de 1826.

Nous nous contenterons ici d'évoquer quelques détails de ces œuvres, quelques merveilles inégalées. Le deuxième mouvement (*Adagio*) de l'opus 127, par exemple, mérite pleinement sa renommée. "C'est le mouvement le plus magnifiquement sensuel jamais écrit par Beethoven, mais c'est aussi un chef-d'œuvre de forme expressive et certainement la structure la plus complexe pour un mouvement lent."⁵ La richesse sonore et l'art consommé de ces variations rappellent les plus beaux moments de la Neuvième symphonie (le troisième mouvement *Adagio molto*) et de la Missa Solemnis (*Benedictus*).

La suite est tout aussi révélatrice. Au début du troisième mouvement, un pizzicato en coup de fouet, d'une concision et d'une clarté dignes de Haydn, ramène à la réalité, de l'empyrée au monde réel, en un instant.

Après les effusions lyriques de l'opus 127 vient la subtilité de l'opus 130 (nous procédons ici par numéro d'opus, lequel reflète l'ordre de publication et non l'ordre chronologique de composition). Deux moments de ce quatuor en Si bémol sont particulièrement importants. Vingt-deux mesures avant la fin du quatrième mouvement (*Alla danza tedesca*), l'allure régulière est perturbée par

1 - Bernard Shaw, *Music in London 1890-94*, vol. 3, p. 157, Constable and Company, Londres, 1956

2 - Shaw, op. cit.

3 - Joseph Kerman, *The Beethoven Quartet*, p. 192, Alfred A. Knopf, New York, 1967.

4 - In Kerman, op. cit. p. 193

5 - Kerman, op.cit. p. 218

la déconstruction rythmique et mélodique du thème de quatre mesures. Non seulement il est présenté à rebours (la dernière mesure en premier et ainsi de suite) mesures 129-132, mais il est également déstructuré, chaque mesure étant confiée à un instrument différent. La tendance s'inverse mesures 133-136 : le thème revient sous sa forme mélodique et rythmique originelle, mais toujours confié à un instrument par mesure. Ce thème à la simplicité naïve révèle ainsi des profondeurs insoupçonnées.

Une phrase de la Cavatine qui suit porte l'indication "*beklemmt*" (angoissé), suggérant une inquiétude ou une appréhension, une agitation, aboutissant, là aussi, à la désarticulation du matériau musical. Ces quelques mesures absolument remarquables commencent par une modulation saisissante, passant de la tonalité d'origine : mi bémol, à celle, très éloignée, de do bémol). Le tâtonnement de la ligne mélodique et l'étrangeté de l'harmonie font surgir une atmosphère d'indécision confuse. Le retour à la stabilité ne tarde pas mais l'impression créée par ces quelques mesures est absolument unique chez Beethoven.

L'opus 131 présente la continuité que recherchait l'opus 130. Les octaves ascendantes de do dièse, à la fin du premier mouvement, préparent et conduisent en douceur aux octaves de ré qui ouvrent le deuxième mouvement. Pareillement, le geste qui termine le cinquième mouvement (*Presto*), en Mi majeur, est immédiatement repris en sol dièse pour introduire le mouvement lent, en sol dièse mineur.

Ce quatuor contient aussi quelques-uns des passages les plus jubilatoires de Beethoven. Kerman cerne ainsi le phénomène : "Entre le ravissement et le pathos, entre les extrêmes de l'exaltation et d'une tristesse tragique, la coda se déchaîne dans une débauche d'inspiration inégalée."⁶ L'apogée est un moment d'une fulgurante incandescence (à partir de la mesure 313). Les longues notes du cantus firmus, au violon et au violoncelle, descendent à la dixième, pendant

que les notes saccadées de l'accompagnement, aux voix intermédiaires, montent à leur rencontre. La progression se répète dans différentes combinaisons, dévoilant la quintessence émotionnelle du motif de fugue et de son contrepoint de manière passionnante.

L'opus 132 est singulier par la plainte profonde qui s'en dégage. Au cœur de l'œuvre, le mouvement médian est annoté "*Heiliger Dankgesang...*" (Chant sacré d'action de grâce...). Écrit en mode lydien, ce qui lui confère un caractère archaïque, le mouvement parle de résignation, une résignation si profonde qu'elle l'emporte sur l'espoir naissant (les mesures annotées "*Neue Kraft fühlend*" – Ressentant une nouvelle force). Le premier mouvement du quatuor contrarie toute velléité d'élan. Les danses des deuxième et quatrième mouvements encadrent la lamentation qui est le cœur de l'œuvre. Ces danses sont délibérément légères. Le finale, agité et sobre, laisse entrevoir une éventuelle promesse. Mais c'est le mouvement médian, subtile exploration des peurs et des fantômes les plus intimes, qui appose sur ce quatuor sa marque indélébile.

L'opus 135 donne une fausse impression de la situation de Beethoven vers la fin de sa vie. En dépit des graves problèmes de santé et des difficultés personnelles du compositeur, ce quatuor en Fa majeur respire une bonne humeur digne, par certains côtés – la joyeuse insouciance du motif d'ouverture, ou la fausse récapitulation du développement du premier mouvement – de Haydn.

Le début du finale, pourtant, est bizarre. À l'instar de l'opus 132, il porte une annotation : "*Muss es sein? Es muss sein!*" (Le faut-il ? Il le faut !). Bien que ces mots ne soient pas directement reliés au finale, ils n'en expriment pas moins le motif musical de l'ouverture lente du mouvement. Après ce grave préambule, cependant, le mouvement offre "Rire, spontanéité, verve – telles sont les caractéristiques de ce merveilleux petit Allegro"⁷.

6 - Kerman, op. cit. p. 348

7 - Kerman, op. cit. p. 366

Originellement conçue comme mouvement final de l'opus 130, la "Grande Fugue", jugée trop ardue pour les interprètes et pour le public, fut remplacée par un finale plus accessible. Par son architecture audacieuse et ses terribles exigences instrumentales, cette composition, hier comme aujourd'hui, pousse la fugue jusqu'à ses plus extrêmes limites.

GEORGE GELLES
Traduction : Geneviève Bégu

Man könnte es für Ironie eines Meisters dieser Kunst halten. In seiner Besprechung einer Aufführung des Streichquartetts cis-moll op.131 beschrieb George Bernard Shaw Beethovens schwierige späte Quartette als „... einfach, schlicht (und) ganz und gar verständlich...“ Doch Shaw meinte es ernst mit seiner nonkonformistischen Einschätzung; er gab den Abschiedswerken den Vorzug vor den Quartetten der mittleren Periode Beethovens, die in seinen Ohren „unberechenbare Kapricen eines von sich selbst eingenommenen Genies“ waren.¹ „Sind sie dazu verurteilt, für immer gemieden zu werden“, fragte Shaw und meinte damit die Streichquartette vom op.127 an, „weil die Professoren sie einst für schwer verständlich und unspielbar erklärten?“² Jahrzehntlang war die Antwort bedauerlicherweise ja. Joseph Kerman verdanken wir die folgende ernüchternde Statistik: „... im ersten Vierteljahrhundert nach Beethovens Tod kann Wien – dieses bedeutende Musikzentrum – alles in allem auf gerade einmal *sieben* öffentliche Aufführungen von Werken dieser Gruppe verweisen.“³ Doch die Geschmäcker ändern sich. Im Jahr 1928, genau hundert Jahre nach dem Tod des Komponisten, schrieb der Musikliebhaber J.W.N. Sullivan in seiner Beethoven-Biographie: „In den letzten Streichquartetten werden geistig-seelische Erfahrungen mitgeteilt, die selbst in ihren Grundzügen nur sehr schwer zu benennen sind. Und doch ist es gerade diese Musik, die uns im höchsten Maße bewegt und beeindruckt, enthält sie doch die tiefgreifendsten und unschätzbarsten Erfahrungen, die je ein Komponist in seiner Musik zum Ausdruck gebracht hat...“⁴

1 - Bernard Shaw, *Music in London 1890-94*, Bd.3, p. 157, Constable and Company, London, 1956.

2 - Shaw, loc. cit.

3 - Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, p. 192, Alfred A. Knopf, New York, 1967.

4 - Kerman, op. cit. p. 193.

Die Leistung Beethovens in den späten Quartetten war die eines Visionärs, der vorauswies in die musikalische Zukunft – auf musikalische Strukturen und Klangwelten, von denen sich andere noch keine Vorstellung machten –, der auf Altes zurückgriff – auf den Kontrapunkt, das Fundament der abendländischen Kunstmusik, und Formmodelle wie Fuge, Choral und Kanon – und der den Blick nach innen richtete – auf einen Erfahrungsschatz oft bitteren eigenen Erlebens, aus dem er schöpfen konnte.

Mehr als ein Jahrzehnt lang ließ Beethoven nach der Fertigstellung des op.95 (1810) das Feld des Streichquartetts brach liegen. Erst 1822 wandte er sich der Gattung wieder zu, als ihn im Spätherbst des Jahres eine Anfrage des Fürsten Nikolaus Galitzin aus Sankt Petersburg erreichte, der ihn um „ein, zwei oder drei neue Quartette“ ersuchte. Beethoven willigte ein und komponierte die Werke, die wir als op.127, op.132 und op.130 kennen, alle 1823-26 entstanden. Die Werke op.131, op.135 und op.133 (die „Große Fuge“) entstanden 1826.

Bei der Besprechung der Werke müssen wir uns hier auf Einzelaspekte beschränken, auf Momente, die unvergleichliche musikalische Freuden bereithalten. In op.127 beispielsweise ist der zweite Satz *Adagio* aus gutem Grund berühmt geworden. „Es ist dies nicht nur der sinnlich schönste Satz, den Beethoven je geschrieben hat, er ist auch eines seiner Meisterstücke expressiver Formgestaltung und sicherlich seine komplexeste Satzstruktur in einem langsamen Satz.“⁵ Die Variationen, verschwenderisch in ihrer klanglichen Substanz und vollendet in der handwerklichen Ausführung, erinnern an die bestrickendsten Momente der Neunten Sinfonie (im dritten Satz *Adagio molto*) und der *Missa solennis* (im Benedictus).

Aber was folgt, ist nicht minder eindrucksvoll. Zu Beginn des dritten Satzes schubst uns Beethoven unsanft in die Wirklichkeit zurück mit einer Pizzicato-Einleitung, die so knapp und prägnant ist wie bei Haydn. Wädhnten wir uns gerade noch im Emyreum, sind wir nun zurück auf der Erde.

5 - Kerman, op. cit. p. 218.

Nach dem lyrischen Überschwang des op.127 kommen wir nun zu dem spröderen B-dur-Quartett op.130 (wir gehen hier nach den Opuszahlen vor, die der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung entsprechen und nicht der Chronologie ihrer Komposition). Zwei Stellen sind besonders hervorzuheben. Im vierten Satz *Alla danza tedesca* reißt der regelmäßige musikalische Fluss plötzlich ab, wenn (zweiundzwanzig Takte vor dem Schluss) die melodische und rhythmische Dekonstruktion des Themas beginnt. In den Takten 129 bis 132 erscheint das viertaktige Thema in rückläufiger Form und zerstückelt, wobei der letzte Takt zuerst gespielt wird und die Takte einzeln auf die vier Instrumentalisten verteilt sind; in den Takten 133 bis 136 ist diese Rückläufigkeit wieder aufgehoben, das Thema erklingt im richtigen Rhythmus und in der richtigen melodischen Reihenfolge, aber immer noch so, dass die einzelnen Takte jeweils nur von einem Instrument gespielt werden. Dem kindlich naiven Thema erschließen sich so ungeahnte Tiefen.

Im nachfolgenden Satz dann, der *Cavatina*, haben wir die von Beethoven mit der Anweisung „beklemmt“ versehene Stelle mit ihrem Ausdruck ängstlicher Beklommenheit, die wiederum auf einen Stimmungseinbruch abzielt. Diese wenigen, für Beethoven ungewöhnlichen Takte beginnen mit einer überraschenden Modulation (von der Grundtonart Es-dur ins entlegene Ces-dur), und durch die stockende, tastend suchende Melodielinie und die befremdliche Harmonik ergibt sich eine Wirkung der Unschlüssigkeit und Verwirrung. Es tritt bald wieder Beruhigung ein, aber die Stimmung dieser Takte steht im gesamten Schaffen Beethovens einzig da.

Das op.131 hat die bruchlose Stetigkeit, die das op.130 vermissen lässt. Der erste Satz endet mit *cis*-Oktavsprüngen nach oben, die den nach *d* hinaufgerückten Oktavsprung vorbereiten, mit dem, nahtlos anschließend, der zweite Satz beginnt. Ähnlich der fünfte Satz mit der Bezeichnung *Presto*: er endet in E-dur, wiederholt die Schlussgeste aber sogleich auf *gis*, das als liegenbleibender Ton die Umdeutung nach *gis*-moll ermöglicht, in die Grundtonart des nachfolgenden langsamen Satzes.

Das Quartett schließt auch eine der strahlendsten Passagen jauchzender Freude ein. Kerman umschreibt sie so: „Zwischen Entzücken und dumpfer Schwere, zwischen den Extremen von Jubel und abgrundtiefem Schmerz tobt die Coda hin und her von einem unübertrefflichen Einfall zum nächsten.“⁶ Der Höhepunkt ist ein Moment von herzergreifender Eindringlichkeit (beginnend mit Takt 313). In langen Notenwerten steigt der Cantus firmus in der Violine und im Cello im Intervall der Dezime ab, während die Begleitung in den Innenstimmen in verkürzten Notenwerten aufsteigt, bis sie zusammentreffen; dann wiederholt sich die Akkordfolge mit veränderter Akkordbesetzung. Der Stimmungsgehalt des Fugenthemas und des zugehörigen Kontrapunkts erschließt sich auf eindrucksvolle Weise.

Das op.132 ist einzigartig in seiner abgeklärten Stimmung und Getragenheit; das Herzstück der Komposition ist der mit „Heiliger Dankgesang...“ überschriebene mittlere Satz. Der Satz, in der lydischen Tonart geschrieben, die ihm ein altertümliches Gepräge verleiht, erzählt von Resignation, so tiefer Resignation, dass Passagen aufkeimender Hoffnung (die mit dem Motto „Neue Kraft fühlend“ versehenen Takte) jedesmal von ihr übertrumpft werden. Der Kopfsatz des Quartetts hemmt den Impetus auf Schritt und Tritt; in den Sätzen zwei und vier ist der im Innersten verborgene Klagegesang in Tanzformen gekleidet, und dem Formbau nach sind es heiter unbeschwerte Tänze; das erregte, dabei aber maßvoll zurückhaltende Finale schließlich schlägt einen Ton zaghafter Hoffnung an. Es ist aber der mittlere Satz mit seiner gedämpften, abgeklärten Art, geheimsten Ängsten und Schreckgespenstern nachzuspüren, der das Werk unvergesslich macht.

Das op.135 täuscht darüber hinweg, wie die Lebenssituation Beethovens kurz vor seinem Tod wirklich war. Sein Gesundheitszustand war bedenklich und sein Privatleben chaotisch, dennoch ist die Musik seines F-dur-Quartetts von stiller Heiterkeit und hat Züge – die fröhliche Unbekümmertheit des Eröffnungsmotivs,

6- Kerman, op. cit. p. 348.

die Scheinreprise der Durchführung des ersten Satzes –, die an Haydn erinnern. Der Anfang des Finales aber überrascht. Wie im op.132 hat Beethoven ein Motto vorangestellt: „Muss es sein? Es muss sein!“. Zwar steht diese Frage und Antwort für sich, es ist darin aber der musikalische Gedanke der langsamen Satzeröffnung des Finales enthalten. Nach dieser Grave-Einleitung hellt sich der Satz zunehmend auf: „Lachen, Ungezwungenheit, Begeisterung – das sind die Merkmale dieses fabelhaften *Allegros*“.⁷

Die ursprünglich als Schlusssatz des op.130 komponierte „Große Fuge“ wurde als zu schwierig für die ausführenden Musiker und das Publikum gleichermaßen erachtet und durch das leichter fassliche Finale ersetzt, wie wir es heute kennen. Mit ihrem kühnen Formbau und den enormen spieltechnischen Anforderungen ist die Komposition eine Schöpfung, die das Fugenmodell bis an die Grenzen seiner Möglichkeiten ausschöpft.

GEORGE GELLES
Übersetzung Heidi Fritz

7 - Kerman, op. cit. p. 366.



Regarded as one of the supreme chamber ensembles of the world, the **Tokyo String Quartet** has captivated audiences and critics alike since it was founded 40 years ago. Performing over a hundred concerts worldwide each season, the quartet has a devoted international following that includes the major capitals of the world and extends to all four corners, from Australia to Estonia to Scandinavia and the Far East. The Tokyo Quartet has served on the faculty at the Yale School of Music since 1976 and is quartet-in-residence at New York's 92nd Street Y. Deeply committed to coaching young string quartets, the musicians regularly conduct master classes throughout North America, Europe and Japan.

Officially formed in 1969 at the Juilliard School of Music, the Tokyo String 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 formation, the quartet won First Prize at the Coleman Competition, the Munich Competition and the Young Concert Artists International Auditions. An exclusive collaboration with Deutsche Grammophon firmly established it as one of the world's leading quartets, for whom it released more than 40 landmark recordings. The ensemble now records for harmonia mundi usa, and the present release of Beethoven's celebrated late string quartets completes an entire Beethoven cycle. Captured in part at Tokyo's superb Oji Hall, these discs of the late quartets mark the first time the Tokyo Quartet has ever recorded in 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 on loan to the ensemble from the Nippon Music Foundation since 1995, when they were purchased from the Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C.

www.tokyoquartet.com

Depuis quarante ans, le **Tokyo String Quartet** fascine le public et la critique et s'est imposé comme l'un des meilleurs ensembles de musique de chambre au monde. Il donne chaque année plus de cent concerts et se produit dans toutes les grandes capitales, d'Australie en Estonie en passant par la Scandinavie et l'Extrême-Orient. Le Tokyo String Quartet enseigne à la Yale School of Music depuis 1976. Il est aussi quatuor en résidence au centre culturel "92nd Street Y" de New York. Engagés dans une démarche pédagogique auprès des jeunes formations de quatuors, les membres du TSQ animent régulièrement des séminaires en Amérique du Nord, en Europe et au Japon.

L'histoire du Tokyo String Quartet, créé officiellement en 1969 à la Juilliard School of Music, commence au Conservatoire Toho de Tokyo, où les membres fondateurs de l'ensemble étudièrent sous l'égide du grand professeur Hideo Saito. Peu après sa création, le quatuor remporta haut la main le *Concours Coleman*, le *Concours de Munich* et les *Young Concert Artists International Auditions*. Sous contrat d'exclusivité avec Deutsche Grammophon, le quatuor signa plus de 40 enregistrements mémorables qui lui assurèrent une place de choix parmi les meilleurs quatuors du monde. L'ensemble enregistre aujourd'hui chez harmonia mundi usa. Réalisé en partie dans la magnifique salle de concert "Oji Hall" de Tokyo, le présent enregistrement des célèbres quatuors tardifs de Beethoven achève l'intégrale d'un cycle consacré au compositeur. C'est aussi la première fois que le TSQ enregistre au Japon.

Le Tokyo String Quartet joue sur le fameux "Quatuor Paganini", composé de quatre instruments de Stradivarius, autrefois propriété du légendaire virtuose Niccolò Paganini (XIX^e siècle). La Nippon Music Foundation les a acquis auprès de la Corcoran Gallery of Art de Washington, D.C., en 1995 et les prête à l'ensemble depuis cette date.

Das **Tokyo String Quartet** begeistert seit seiner Gründung vor 40 Jahren Publikum und Musikkritik gleichermaßen und gilt heute als eines der besten Kammermusikensembles der Welt. Das Quartett gibt jedes Jahr weltweit über hundert Konzerte und hat in den Metropolen aller Kontinente von Australien über Estland und Skandinavien bis in den Fernen Osten begeisterte Anhänger. Die Mitglieder des Tokyo String Quartet unterrichten seit 1976 an der Yale School of Music und sind „Quartet-in-Residence“ am New Yorker 92nd Street Y. Die Musiker haben sich die Förderung junger Streichquartette zur Aufgabe gemacht und unterrichten in ganz Nordamerika, Europa und Japan regelmäßig in Meisterklassen.

Offiziell wurde das Tokyo String Quartet 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. Eine lange Zusammenarbeit mit der Deutschen Grammophon verschaffte ihm Geltung als eines der weltweit führenden Quartette, und seither sind mehr als 40 richtungsweisende Einspielungen des Quartetts erschienen. Das Ensemble hat jetzt einen Vertrag mit harmonia mundi usa, und mit der vorliegenden Einspielung von Beethovens berühmten späten Streichquartetten ist der Beethoven-Zyklus vollständig. Die teilweise in der großartigen Oji Hall in Tokio eingespielten CDs der späten Quartette sind die ersten in Japan entstandenen Aufnahmen des Tokyo String Quartet.

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. Sie Instrumente sind eine Leihgabe der Nippon Music Foundation, die sie 1995 von der Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C. erworben hat.

www.tokyoquartet.com

Tokyo String Quartet - DISCOGRAPHY

Also available for download / Disponible également en téléchargement

LUDWIG VAN BEETHOVEN
“Razumovsky” Quartets
 2 CD HMU 907423.24
 2 SACD HMU 807423.24



String Quartets
op.18 nos.1-6
 2 CD HMU 907436.37

String Quartets
opp.74 & 95
 SACD HMU 807460



JOHANNES BRAHMS
Clarinet Quintet & Trio
with Joan Enric Lluna, clarinet
Lluís Claret, cello
and Josep Colom, piano
 CD HMI 987048



ACKNOWLEDGEMENTS

Photos of Tokyo String Quartet: Marco Borggreve
p.2: Ferdinand Georg Waldmüller, *Portrait of Beethoven*, 1823
Leipzig, Archiv Breitkopf & Härtel. akg-images

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

PRODUCTION **USA**

© 2010 **harmonia mundi usa**

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded November, 2007 at the American Academy of Arts & Letters, New York City (op.135);
May, 2008 at the Fisher Center for the Performing Arts, Bard College, Annandale-on-Hudson,
New York State (opp.127 & 131); and August-September, 2008 at Oji Hall, Tokyo, Japan (opp.130, 132, 133)

Executive Producer: Robina G. Young

Session Producers: Robina G. Young (opp.130, 132, 133), Brad Michel (opp.127, 131, 135)

Recording Engineer & Editor: Brad Michel

Assistant Engineer (opp.127, 131, 135): Sara Clerk

Recorded, edited & mastered in DSD

harmoniamundi.com

HMU 807481.83