

String Quartets: 100% Beethoven

Mercedes-Benz

UN CHEF-D'ŒUVRE D'HARMONIE.

L'harmonie ne se résume pas à l'équilibre.
C'est l'art de faire naître l'émotion à travers chaque détail,
pour transformer chaque trajet à bord de
votre Mercedes-Benz en un moment d'exception.

Bienvenue chez vous.



140 YEARS OF
INNOVATION

Beethoven 4 Strings:

Part I Belcea Quartet

12.10.26 Lundi / Montag / Monday

19:30 Salle de Musique de Chambre

Part II Quatuor Ébène

01.12.26 Mardi / Dienstag / Tuesday

19:30 Salle de Musique de Chambre

Part III Belcea Quartet

26.01.27 Mardi / Dienstag / Tuesday

19:30 Salle de Musique de Chambre

Part IV Quatuor Ébène

23.02.27 Mardi / Dienstag / Tuesday

19:30 Salle de Musique de Chambre

Part V Belcea Quartet

27.04.27 Mardi / Dienstag / Tuesday

19:30 Salle de Musique de Chambre

Part VI Quatuor Ébène

11.05.27 Mardi / Dienstag / Tuesday

19:30 Salle de Musique de Chambre

cacacophony:

/kə 'kɒf.ə.ni/ noun

**When crackers
or candy wrappers
become the new
accompaniment
to that iconic solo...**

**Don't miss out on the actual melody.
Save your snacks for the intermission
or the return journey.**

Beethoven 4 Strings: Part I

Belcea Quartet

Belcea Quartet

Corina Belcea, Suyeon Kang violon

Krzysztof Chorzelski alto

Antoine Lederlin violoncelle

«r» **résonances** 19:00 Salle de Musique de Chambre
Artist talk: Krzysztof Chorzelski in conversation with
Francisco Sassetti (EN)

FR Pour en savoir plus sur le violoncelle,
ne manquez pas le livre consacré à ce sujet,
édité par la Philharmonie et disponible
gratuitement dans le Foyer.

DE Mehr über das Violoncello erfahren Sie
in unserem Buch zum Thema, das kostenlos
im Foyer erhältlich ist.



Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Streichquartett N° 2 G-Dur (sol majeur) op. 18 N° 2 (1799)

Allegro

Adagio cantabile – Allegro

Scherzo: Allegro

Allegro molto, quasi presto

22'

Streichquartett N° 16 F-Dur (fa majeur) op. 135 (1826)

Allegretto

Vivace

Lento assai e cantate tranquillo

Der schwer gefasste Entschluss:

Grave ma non troppo tratto – Allegro

23'

Ludwig van Beethoven

Streichquartett N° 14 cis-moll (ut dièse mineur) op. 131 (1825/26)

Adagio ma non troppo e molto espressivo –

Allegro molto vivace –

Allegro moderato – Adagio –

Andante ma non troppo e molto cantabile – Più mosso –

Andante moderato lusinghiero – Adagio – Allegretto –

Adagio ma non troppo – Allegretto –

Presto –

Adagio quasi un poco andante –

Allegro

36'

Beethoven 4 Strings:

Part II

Quatuor Ébène

Quatuor Ébène

Pierre Colombet, Gabriel Le Magadure violon

Marie Chilleme alto

Yuya Okamoto violoncelle

«(r) **résonances** 19:00 Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Gabriel Le Magadure en conversation avec
Charlotte Brouard-Tartarin (FR)

FR Pour en savoir plus sur le violoncelle,
ne manquez pas le livre consacré à ce sujet,
édité par la Philharmonie et disponible
gratuitement dans le Foyer.

DE Mehr über das Violoncello erfahren Sie
in unserem Buch zum Thema, das kostenlos
im Foyer erhältlich ist.



Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Streichquartett N° 1 F-Dur (fa majeur) op. 18 N° 1 (1799)

Allegro con brio

Adagio affettuoso ed appassionato

Scherzo: Allegro molto – Trio

Allegro

27'

Streichquartett N° 10 Es-Dur (mi bémol majeur) op. 74

«Harfenquartett» / «Les Harpes» (1809)

Poco adagio – Allegro

Adagio ma non troppo

Presto, attacca:

Allegretto con variazioni

30'

Ludwig van Beethoven

Streichquartett N° 9 C-Dur (ut majeur) op. 59 N° 3 «Rasumowsky»
(1807)

Introduzione: Andante con moto – Allegro vivace

Andante con moto quasi Allegretto

Menuetto: Grazioso – Trio

Allegretto molto

34'

Beethoven 4 Strings: Part III

Belcea Quartet

Belcea Quartet

Corina Belcea, Suyeon Kang violon

Krzysztof Chorzelski alto

Antoine Lederlin violoncelle

FR Pour en savoir plus sur le violoncelle, ne manquez pas le livre consacré à ce sujet, édité par la Philharmonie et disponible gratuitement dans le Foyer.

DE Mehr über das Violoncello erfahren Sie in unserem Buch zum Thema, das kostenlos im Foyer erhältlich ist.



Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Streichquartett N° 6 B-Dur (si bémol majeur) op. 18 N° 6 (1800)

Allegro con brio

Adagio ma non troppo

Scherzo: Allegro

La Malinconia: Adagio – Allegretto quasi Allegro

25'

Ludwig van Beethoven

Streichquartett N° 15 a-moll (la mineur) op. 132 (1824/25)

Assai sostenuto – Allegro

Allegro ma non tanto

Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der

lydischen Tonart: Molto adagio – Neue Kraft fühlend: Andante

Alla Marcia, assai vivace – Più vivace – Presto, attacca:

Allegro appassionato – Presto

43'

Beethoven 4 Strings: Part IV Quatuor Ébène

Quatuor Ébène

Pierre Colombet, Gabriel Le Magadure violon

Marie Chilemme alto

Yuya Okamoto violoncelle

FR Pour en savoir plus sur le violoncelle, ne manquez pas le livre consacré à ce sujet, édité par la Philharmonie et disponible gratuitement dans le Foyer.

DE Mehr über das Violoncello erfahren Sie in unserem Buch zum Thema, das kostenlos im Foyer erhältlich ist.



Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Streichquartett N° 7 F-Dur (fa majeur) op. 59 N° 1 «Rasumowsky»
(1806)

Allegro

Allegretto vivace e sempre scherzando

Adagio molto e mesto

Thème russe: Allegro

36'

Ludwig van Beethoven

Streichquartett N° 13 B-Dur (si bémol majeur) op. 130 mit Großer
Fuge op. 133 (1825/1826)

Adagio ma non troppo – Allegro

Presto

Andante con moto ma non troppo

Alla danza tedesca: Allegro assai

Cavatina: Adagio molto espressivo

Finale: Allegro

54'

Beethoven 4 Strings: Part V

Belcea Quartet

Belcea Quartet

Corina Belcea, Suyeon Kang violon

Krzysztof Chorzelski alto

Antoine Lederlin violoncelle

FR Pour en savoir plus sur le violoncelle, ne manquez pas le livre consacré à ce sujet, édité par la Philharmonie et disponible gratuitement dans le Foyer.

DE Mehr über das Violoncello erfahren Sie in unserem Buch zum Thema, das kostenlos im Foyer erhältlich ist.



Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Streichquartett N° 3 D-Dur (ré majeur) op. 18 N° 3 (1798/99)

Allegro

Andante con moto

Allegro – Minore

Presto

20'

*Streichquartett N° 11 f-moll (fa mineur) op. 95 «Quartetto serio»
(1810/11)*

Allegro con brio

Allegretto ma non troppo

Allegro assai vivace ma serio

Larghetto espressivo – Allegretto agitato

20'

Ludwig van Beethoven

*Streichquartett N° 8 e-moll (mi mineur) op. 59 N° 2 «Rasumowsky»
(1806)*

Allegro

Molto adagio

Allegretto – Maggiore (Thème russe)

Finale: Presto

32'

Beethoven 4 Strings: Part VI Quatuor Ébène

Quatuor Ébène

Pierre Colombet, Gabriel Le Magadure violon

Marie Chilemme alto

Yuya Okamoto violoncelle

FR Pour en savoir plus sur le violoncelle, ne manquez pas le livre consacré à ce sujet, édité par la Philharmonie et disponible gratuitement dans le Foyer.

DE Mehr über das Violoncello erfahren Sie in unserem Buch zum Thema, das kostenlos im Foyer erhältlich ist.



Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Streichquartett N° 5 A-Dur (la majeur) op. 18 N° 5 (1799)

Allegro

Menuetto – Trio

Andante cantabile

Allegro

26'

Streichquartett N° 4 c-moll (ut mineur) op. 18 N° 4 (1800)

Allegro, ma non tanto

Scherzo: Andante scherzoso quasi Allegretto

Menuetto: Allegretto – Trio

Allegro – Prestissimo

22'

Ludwig van Beethoven

Streichquartett N° 12 Es-Dur (mi bémol majeur) op. 127 (1824/25)

Maestoso – Allegro

Adagio ma non troppo e molto cantabile – Andante con moto –

Adagio molto espressivo – Tempo I

Scherzando vivace – Presto – Tempo I

Finale

38'

FR Les quatuors à cordes de Beethoven : un corpus qui défie le temps

Frédéric Gonin

Les quatuors à cordes de Ludwig van Beethoven occupent une place singulière, non seulement dans l'œuvre du compositeur, mais également dans l'histoire de la musique occidentale tout entière. Froidement accueilli de son vivant, redouté par les instrumentistes qui l'abordent avec autant de vénération que de crainte, cet ensemble de dix-sept opus (seize quatuors à cordes et la *Grande fugue*) suscite depuis sa création d'abondants commentaires, partagés entre l'admiration des connaisseurs et l'incompréhension, voire le rejet, des simples amateurs perdus devant la complexité labyrinthique, rebutés face à l'abstraction abyssale, dérangés par l'originalité littéralement inouïe d'une musique dans laquelle Beethoven semble s'être aventuré en solitaire, ou plutôt en précurseur, libéré de toute contrainte conventionnelle, seulement guidé par une aspiration profonde et irrésistible à l'excellence et à l'universalité.

Beethoven aborda pourtant lui-même le genre du quatuor à cordes avec crainte et respect. Ses premières œuvres, il les consacre abondamment au piano, instrument dont il souhaite devenir un virtuose accompli, à l'image de Wolfgang Amadeus Mozart ou Muzio Clementi avant lui. En effet, avant la publication en 1801 des *Quatuors à cordes op. 18* dédiés au prince Joseph Franz Lobkowitz, son catalogue compte déjà dix-sept sonates, ainsi que des trios avec piano (son opus 1), un quatuor avec piano et même un premier concerto. Et lorsqu'il

abandonne le piano, c'est pour proposer des trios à cordes (opus 3 et opus 9) ou bien un quintette à cordes (opus 4).

C'est que composer des quatuors à cordes, c'est se confronter à l'œuvre d'un maître, et pas n'importe lequel, le sien, Joseph Haydn en personne,

dont le corpus monumental fait alors à juste titre autorité. Car d'un genre à l'origine destiné modestement à la pratique amateur, Haydn n'a eu de cesse depuis les années 1770 d'en faire un véritable laboratoire d'expériences où il pose des problèmes de composition, les teste, propose des solutions originales et toujours renouvelées. Ses quatuors à cordes constituent ainsi une somme remarquable où, de manière empirique et discontinue, à l'instar des *Pensées* de Blaise Pascal ou des *Cahiers* de Paul Valéry, des questions esthétiques essentielles sont abordées, comme le rapport entre l'unité et la diversité ou celui du fond et de la forme, ou bien la question de la cohérence (rationnelle) et de l'expression (émotionnelle). Autant de problématiques qui vont nourrir la démarche artistique de Beethoven toute sa vie durant. La publication en 1795 des six *Quatuors à cordes op. 76*, les plus profonds et les plus originaux jamais composés par Haydn, a incontestablement freiné les ardeurs du jeune Beethoven : ses *Quatuors à cordes op. 18*, fruit d'une longue maturation faite comme très souvent chez lui d'hésitations et de renoncements, apparaissent alors comme une réponse révérencieuse au maître. Le cadre du modèle haydnien est scrupuleusement respecté : six quatuors, dont un dans une tonalité mineure, tous en quatre mouvements de type « rapide, lent, dansant, rapide » afin d'assurer à la fois l'équilibre et la diversité de l'ensemble, la présence d'un mouvement de type « thème et variations »...

Seuls les premier et dernier quatuors de la série montrent des velléités manifestes d'émancipation. Mais l'ensemble peut sembler sage, surtout au regard de l'œuvre à venir. Il est d'ailleurs significatif qu'aucun témoignage de Haydn lui-même ne nous est parvenu à propos de ce premier opus.

Beethoven attendit 1808 avant de publier de nouveaux quatuors. Il s'agit des trois *Quatuors à cordes op. 59* dédiés au prince Andreï Razumovsky, ambassadeur de Russie et beau-frère du prince Lichnowsky dont le soutien financier permit de mettre momentanément le compositeur à l'abri de tout souci matériel. Avec le *Quatuor à cordes op. 74* publié en 1810, de nouveau dédié au prince Lobkowitz, et le *Quatuor à cordes op. 95* paru six ans plus tard et dédié au baron Zmeskall, c'est un nouveau groupe de cinq quatuors qui voit donc le jour, de facture très différente des *Quatuors à cordes op. 18*. Il faut dire que la vie de Beethoven a alors basculé. S'il souffre d'acouphènes depuis 1796, ce n'est qu'au tournant du 19^e siècle qu'il prend conscience que le processus de surdité engagé est irréversible. 1802 marque ainsi un tournant dont le *Testament de Heiligenstadt*, dans lequel ses velléités suicidaires sont abruptement exposées, porte le témoignage le plus poignant. À cette période légitime de profond découragement succède une période de sursaut tout aussi spectaculaire. Beethoven décide de se révolter contre le coup du destin, et sa révolte passera par la création. C'est donc au cours de cette période d'intense activité artistique, souvent surnommée « héroïque » et qui voit notamment la composition de huit symphonies, quatre concertos pour piano ou son unique opéra *Fidelio*, que naît cette série de nouveaux quatuors très ambitieux et personnels, d'une facture vaste et complexe qui témoigne de l'ambition et de l'assurance d'un compositeur en pleine possession de ses moyens, soucieux de dépasser les cadres traditionnels et ainsi léguer une œuvre qui lui survive. Aux instrumentistes effrayés par la difficulté d'exécution des *Quatuors à cordes op. 59*, Beethoven aurait lui-même déclaré : « Oh ! Ce n'est pas pour vous, c'est pour les temps à venir ! ».

Personnalité excessive, Beethoven replonge rapidement dans le plus grand découragement et cesse de composer entre 1812 et 1817, s'isolant de plus en plus du monde des hommes au fur à mesure que sa surdité devient totale. Et lorsqu'il retrouve enfin l'énergie et la motivation nécessaires, c'est pour livrer non plus simplement aux hommes qui l'entourent, mais à l'humanité tout entière, vivante et à venir, des œuvres qui dépassent par leur dimension et leur niveau de créativité tout ce qui avait été proposé jusque-là, comme les *Variations Diabelli op. 120*, la *Missa solemnis op. 123* ou la *Symphonie N° 9 op. 125*. C'est dans ce contexte artistique et intellectuel si particulier que Beethoven, à l'initiative du prince Nikolai Borissovitch Galitsyne, est amené à composer sa troisième série de quatuors à cordes, publiés en 1826 et 1827, l'année de sa mort. Les *Quatuors à cordes*



Joseph Haydn en 1791 par Ludwig Gutenbrunn

op. 127, 130, 131, 132 et 135, œuvre ultime, auxquels se joint la *Grande fugue op. 133*, œuvre extrême, forment ainsi un ensemble singulier, exigeant et sans concession, comme atemporel et détaché du monde, qui fascine et intrigue à la fois.

Proposer au concert sur l'ensemble d'une saison l'interprétation de l'intégralité des quatuors à cordes de Beethoven n'a rien d'anodin. C'est un véritable défi tant pour les interprètes que pour les auditeurs. Le choix d'éviter une présentation simplement chronologique est judicieux. En effet, il permet de confronter les œuvres appartenant aux trois périodes, « trois manières » du compositeur, souvent artificiellement opposées les unes aux autres. Car derrière une période d'assimilation (opus 18), une période d'affirmation (opus 59, 74 et 95) et une période de dépassement (opus 127, 130 à 133 et 135) se dégage une réelle unité, celle d'un créateur qui, en dépit d'un parcours malmené par les aléas de la vie, est resté fidèle à lui-même, animé par un esprit constant et admirable de rigueur et de perfection, d'indépendance et d'intransigeance.

Concert I : Les *Quatuors à cordes op. 18 N° 2, op. 135 et op. 131*

Le premier concert de cette intégrale des quatuors à cordes de Beethoven réunit les œuvres les plus éloignées du corpus, à la fois historiquement et conceptuellement. Le *Quatuor à cordes op. 18 N° 2* est en fait le troisième composé par Beethoven. Mais c'est à juste titre le plus proche des modèles de Haydn auquel il semble rendre hommage. Inversement, les *Quatuors à cordes op. 131 et 135* sont les tout derniers d'un compositeur parvenu au sommet de sa maturité. Mais alors que dans l'opus 131, le plus développé et le plus novateur de l'ensemble du corpus, Beethoven s'aventure délibérément dans des mondes sonores et des formes autant inédites que déroutantes, l'opus 135, plus concis, semble revenir vers le modèle haydnien, non par paresse de l'épigone, mais avec la sagesse et la sérénité d'un

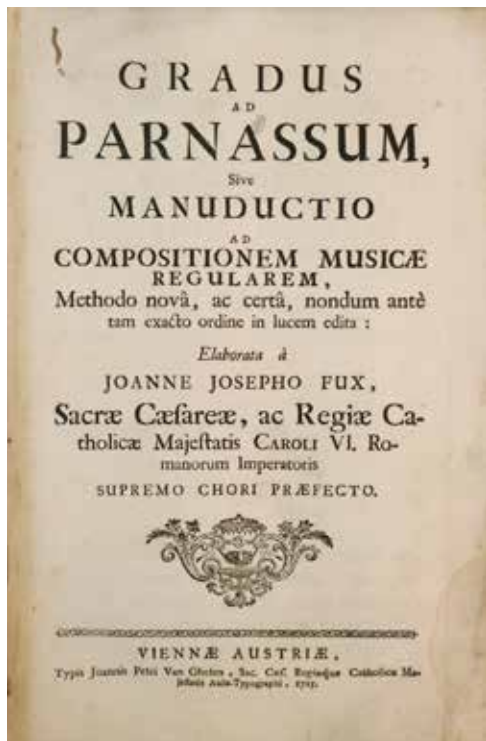
créateur qui n'a plus rien à prouver. La confrontation de ces trois œuvres met ainsi en lumière l'ampleur de la vitalité créatrice de leur auteur.

Le **Quatuor à cordes op. 18 N° 2**, tout d'abord, est traditionnellement surnommé le « Quatuor des compliments » ou « des hommages », du fait de ce ton de la conversation, aimable et poli, que dégagent les interventions mélodiques accordées successivement à chaque instrument du quatuor. Particulièrement sensible dans les premier et dernier mouvements, il en résulte une élégance et une clarté formelle typiques de ce que l'on appelle aujourd'hui le « classicisme viennois » dont Haydn fut l'un des principaux promoteurs.

Les rapports entre le maître Haydn et Beethoven son jeune élève furent pourtant tendus.

Il faut dire que non seulement deux générations séparent ces deux musiciens, mais leur propre caractère, posé et mesuré de l'un, fougueux et ambitieux de l'autre, les oppose.

De plus, lorsque Beethoven s'installe à Vienne en 1792 pour « recevoir des mains de Haydn l'esprit de Mozart » alors prématurément décédé, Haydn prépare son premier voyage à Londres. Son esprit n'est donc pas focalisé sur l'enseignement, même si les corrections portées sur les travaux de ses élèves prouvent qu'il réalise cette tâche sans négligence, avec beaucoup de sérieux et de professionnalisme. C'est pourquoi, comme à tous ses élèves, il demande au jeune Beethoven, tout aussi génial et affirmé soit-il, de faire ses gammes, c'est-à-dire de se soumettre à la maîtrise du contrepoint



Page de couverture de la première édition du *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux

strict en étudiant le *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux qui fait toujours autorité. Par dépit, Beethoven aurait déclaré « *n'avoir rien appris de Haydn* ». Mais son œuvre prouve le contraire, à l'image de l'hommage explicite que constitue le *Quatuor à cordes op. 18 N° 2*.

On reconnaît cette influence dans le premier mouvement à la réécriture de la réexposition, qui n'est pas une simple répétition destinée à assurer la symétrie de l'ensemble, mais une réelle résolution équilibrante

de tensions accumulées au cours du développement. On la reconnaît également dans le mouvement lent à la reprise du thème principal comme *cantus firmus* au violoncelle qui sert ainsi de base à une variation, technique que Haydn porta à des sommets inégalés dans ses derniers quatuors, notamment l'*op. 76 N° 3*, dit « *Empereur* » pour l'utilisation de l'hymne « *Gott erhalte* », composé quelque temps plus tôt en l'honneur de l'empereur François II. On la reconnaît enfin dans le *Scherzo*, danse plus vive et dynamique que l'aristocratique menuet, déjà utilisée par Haydn dans ses *Quatuors à cordes op. 33*, dans lequel Beethoven exploite une brève figure rythmique, déclinée sous une seconde forme distincte dans le trio central, dont il cultive la germination et la prolifération avec un esprit, voire un humour, typiquement haydniens.

Pour autant, la patte de Beethoven n'est pas complètement absente dans le *Quatuor à cordes op. 18 N° 2*. L'émancipation avec Haydn est par exemple sensible dans le développement du premier mouvement où l'apparition de décalages rythmiques complexes ne relève pas d'un jeu de l'esprit plaisant, mais d'une volonté de conférer à la musique une énergie grandissante qui trouvera sa résolution progressive dans la réécriture de la réexposition. De la même manière, l'apparition d'un épisode central rapide et enjoué dans le mouvement lent cantabile est inattendue, en rupture avec l'idéal d'unité qui est à la base de l'esthétique haydnienne. Le *Quatuor à cordes op. 18 N° 2* sonne donc comme l'hommage à un maître, certes, mais aussi comme l'hommage d'un élève qui aspire à devenir à son tour un maître.

Beethoven composa son dernier quatuor à cordes, le ***Quatuor à cordes op. 135***, assez rapidement, entre juin et septembre 1826, dans un contexte familial tendu, marqué par la tentative de suicide de son neveu Karl dont il avait souhaité assurer la tutelle. Cette œuvre ultime ne porte pourtant nulle trace de cet épisode domestique tourmenté. Au contraire, elle surprend par sa sobriété et sa légèreté apparente. Elle surprend également par sa simplicité et sa limpidité,



**Philharmonie
Luxembourg**

**Discover
and download
our new app now!**



**The
Philharmonie
at your
fingertips**

à rebours du travail extrêmement inventif et aventureux qui avait animé la composition de ses quatuors précédents. Ainsi, comme le *Quatuor à cordes op. 18 N° 2*, le *Quatuor à cordes op. 135* s'apparente à un dernier hommage au classicisme haydnien.

La coupe en quatre mouvements avec laquelle Beethoven avait rompu est de nouveau exploitée ici, avec un premier mouvement rapide, construit sur une forme sonate très claire et d'autant plus concise qu'est abandonnée l'habituelle répétition de l'exposition héritée des danses de formes binaires dont elle tire ses origines. Le deuxième mouvement est un scherzo humoristique avec ses décalages métriques incessants et la répétition finale roborative d'une brève cellule mélodique. Le mouvement lent, parfois titré « *Süsser Ruhegesang, Friedensgesang* » (doux chant de repos, de paix) pour sa poignante expressivité épouse une forme étonnamment identique à celle du *Quatuor à cordes op. 18 N° 2*, de type A-B-A' où le thème principal est repris en *cantus firmus* au violoncelle. Mais ici, le contraste de la partie B ne naît pas d'un changement inattendu du tempo, mais de l'utilisation du mode mineur qui plonge l'auditeur dans un univers momentanément plus sombre et tendu.

Quant au dernier mouvement, il est resté célèbre pour l'épigraphe manuscrite que Beethoven porta sur sa partition : « *Der schwer gefasste Entschluss – Muss es sein ? Es muss sein !* » (La décision difficile à prendre – Le faut-il ? Il le faut !). A ces deux dernières questions sont associées deux brèves mélodies. La première sert de base au *Grave* introductif, ténébreux, qui ouvrira également la réexposition dans une démarche formelle qui rappelle la *Sonate pour piano « Pathétique » op. 13*. La seconde alimente le lumineux *Allegro* de forme sonate dont l'exposition repose sur un rapport de tonalité inhabituel (fa majeur / la majeur). Cette épigraphe a suscité beaucoup de commentaires, certains n'y voyant qu'une réponse triviale à une demande de rémunération exigée par Beethoven pour l'exécution de son quatuor, quand d'autres y décèlent une réflexion esthétique

sur le sens de la musique qui, comme le langage discursif, peut reposer sur une dialectique de type « thèse / antithèse ».

L'explication se trouve plus vraisemblablement dans une lettre où Beethoven confie à son ami Moritz Schlesinger la difficulté qu'il éprouva à terminer l'œuvre : « *Voici, mon cher ami, mon dernier quatuor, ce sera le dernier, mais il m'a demandé du labeur, je n'arrivais pas à me mettre à composer le dernier mouvement. Comme vos lettres me rappelaient mes engagements, je me suis enfin résolu à écrire mon quatuor* ». Et pourtant, nulle trace ici de dur labeur, nulle trace de difficulté face à l'angoisse de la page blanche ! Au contraire, tout semble naturel et couler de source, et si les plaisants pizzicati de la coda marquèrent peut-être pour Beethoven un point final libérateur, ils n'en restent pas moins pour l'auditeur un pur moment de fantaisie humoristique.

Le monumental **Quatuor à cordes op. 131** qui clôt ce premier concert est communément considéré comme le chef-d'œuvre de Beethoven. Sa composition fait immédiatement suite à celle des trois quatuors commandés par le prince Nikolai Borissovitch Galitsyne (opus 127, 130 et 132) et Beethoven dédicacça la partition au baron Joseph von Stutterheim auquel il était redevable d'avoir accepté son neveu Karl dans son régiment suite à sa tentative de suicide. L'opus 131 s'inscrit donc dans une période d'intense création artistique idéalement portée par le genre par nature introspective du quatuor à cordes dont il marque l'apogée grâce à un renouvellement sans précédent de son écriture, tant au niveau du fond que de la forme.

En effet, l'architecture sonore proposée ici est totalement inédite, en rupture avec les traditionnels quatre mouvements d'un quatuor à cordes. Sept parties de durées très inégales s'enchaînent sans interruption pendant une durée de quarante minutes environ, selon le plan suivant :

N° 1	<i>Adagio ma non troppo e molto espressivo</i>	Fugue
N° 2	<i>Allegro molto vivace</i>	Forme libre
N° 3	<i>Allegro moderato</i>	Transition
N° 4	<i>Andante ma non troppo e molto cantabile</i>	Thème et sept variations
N° 5	<i>Presto</i>	Rondo
N° 6	<i>Adagio quasi un poco andante</i>	Suspension
N° 7	<i>Allegro</i>	Forme sonate

La fugue que, par tradition, les compositeurs viennois réservaient au mouvement rapide final, prend ici une signification toute particulière. Richard Wagner avait une vénération pour ce mouvement lent et atemporel qu'il considérait comme « *la chose la plus mélancolique que jamais la musique ait exprimée* » et dont *Tristan und Isolde* porte à l'évidence le souvenir. La fugue représente ici la rigueur de la construction confrontée à la liberté de l'improvisation (N° 2 – *Allegro molto vivace*) ; elle représente également le savant que Beethoven met en parallèle avec le populaire (le rondo) ; elle représente enfin le passé confronté au présent (la forme sonate qui sert de finale) et surtout à l'universel, le thème et variations, judicieusement placé au centre de l'œuvre comme pour en même temps questionner et faire rayonner la problématique fondamentale de l'unité et du prévisible (le cadre harmonique et métrique du thème) et de la diversité et de l'imprévisible (les sept variations qui reposent sur autant de tempos différents, comme autant d'entités à la fois autonomes et normées). Œuvre par nature introspective, hors du temps et des modes, le *Quatuor à cordes op. 131* suscite l'incompréhension des auditeurs qui y virent le délire d'un misanthrope sénile coupé de la réalité des hommes et du monde. Seuls les vrais connaisseurs parvinrent à



Ludwig van Beethoven en 1824 par Stephan Decker

apprécier sa portée artistique sans précédent. Hector Berlioz, par exemple, rapporte qu'il manqua de s'évanouir lorsqu'il entendit l'œuvre pour la première fois. Ou Franz Schubert de déclarer : « *Après cela, que reste-t-il à écrire ?* ».

Concert II : Les *Quatuors à cordes op. 18 N° 1, op. 74 et op. 59 N° 3*

Le deuxième concert de cette intégrale des quatuors à cordes de Beethoven propose une mise en parallèle d'un des tout premiers quatuors du compositeur, non pas avec les deux derniers du corpus,

comme dans le concert précédent, mais avec deux quatuors de la période intermédiaire qui offrent une complémentarité similaire, l'opus 59 N° 3 étant le plus ambitieux et le plus expérimental de sa série quand l'opus 74 propose au contraire un retour aux sources empreint de sérénité et de maîtrise. La mise en parallèle de ces trois œuvres permet ainsi d'apprécier l'évolution et le degré de maturité auquel Beethoven est si rapidement parvenu.

Le **Quatuor à cordes op. 18 N° 1**, tout d'abord, est le plus développé de l'ensemble de l'opus. C'est pour cette raison que Beethoven suivit les conseils d'Ignace Schuppanzigh, premier violon du quatuor bientôt surnommé à Vienne « Quatuor Beethoven », qui suggéra au compositeur de le positionner en tête de l'opus. Comme souvent chez Beethoven, son élaboration fut longue et laborieuse. Une première version fut composée entre janvier et avril 1799, à l'attention de son ami Karl Amenda. Mais Beethoven jugeant cette première version insatisfaisante, il révisa l'œuvre en profondeur durant l'été 1800. C'est pourquoi il écrivit à son ami le 1^{er} juillet 1801 : « *Prends garde de ne remettre à personne ton quatuor, car je l'ai beaucoup remanié, attendu que maintenant seulement je sais écrire des quatuors corrects, comme tu pourras le constater quand tu les recevras* ». Une première livraison des *Quatuors à cordes op. 18* (N° 1 à 3) venait en effet de paraître à Vienne, l'éditeur Tranquillo Mollo réservant la seconde (*op. 18 N° 4 à 6*) pour le mois d'octobre.

Comme dans chaque quatuor de ce premier opus, Beethoven adopte la traditionnelle coupe en quatre mouvements qui s'imposa à Haydn et, sous son influence, à la majorité des compositeurs viennois. Le premier mouvement, un *Allegro con brio* lumineux et résolu, repose sur une forme sonate qui voit s'opposer deux motifs mélodiques caractérisés par leur profil rythmique, quand bien même le premier traverse l'ensemble de l'exposition.

La présence d'un développement très travaillé et d'un long développement secondaire en guise de coda traduit l'appétence et l'inventivité sans borne du compositeur pour cette partie du discours musical.

D'après Karl Amenda, le mouvement lent, un *Adagio* explicitement titré *affettuoso ed appassionato*, aurait été inspiré par la scène du tombeau de *Roméo et Juliette* de William Shakespeare. L'expressivité de la ligne mélodique que se partagent les différents instruments du quatuor est d'une intensité expressive indéniable, renforcée par la fusée ascendante dramatique introduite au cours du développement et que Beethoven n'a de cesse d'exploiter jusqu'à la coda finale. Plus léger et humoristique, le *Scherzo* qui suit produit un contraste saisissant que prolonge le dernier mouvement, un *Allegro* mêlant forme sonate et rondo, très aventureux tonalement.

Comme les six *Quatuors à cordes op. 18*, Beethoven dédia le **Quatuor à cordes op. 74** au prince Joseph Franz Lobkowitz pour le remercier de son soutien financier. Et de fait, l'œuvre fut composée en 1809, l'année même où le prince s'était engagé, avec le prince Kinsky et l'archiduc Rodolphe, à verser à Beethoven une rente viagère confortable. Ce quatuor à cordes voit donc le jour au cours d'une période relativement apaisée et très féconde de la vie du compositeur. Il est par exemple contemporain du *Concerto pour piano N° 5 « L'Empereur »* ou de la *Sonate pour piano N° 26 « Les adieux »*, également en mi bémol majeur, et fait suite à la composition des trois *Quatuors à cordes op. 59* dont Beethoven était très fier, conscient d'avoir acquis la maîtrise d'un genre exigeant et d'y avoir insufflé un souffle nouveau.

Moins expérimental et d'apparence plus traditionnelle, le *Quatuor à cordes op. 74* n'en contient pas moins son lot de surprises toutes plus subtiles les unes que les autres. Il débute par une introduction lente, très instable grâce à des dissonances que Beethoven laisse volontairement en suspens, puis un chromatisme ascendant confié au premier violon aussi irrésistible qu'étouffant. Le mouvement rapide qui suit sonne ainsi comme une libération d'énergie enthousiaste. Délicatement illuminé par l'utilisation ponctuelle d'un bref motif arpégé en pizzicato qui valut à l'œuvre le surnom apocryphe « *Les Harpes* », il se conclut par une coda inattendue, soudainement très virtuose, mais nettement plus sombre et tendue, qui lui sert de climax. Le mouvement lent, très expressif, épouse une forme complexe mêlant librement des éléments de variation à chaque reprise du premier thème, mais également de sonate du fait de la réexposition du second thème, et de rondo grâce à la présence d'un épisode central plus contrastant. Le mouvement dansant (simplement indiqué *Presto* puis *Più presto quasi prestissimo*) est remarquable pour l'énergie que dégage la brève formule rythmique martelée jusqu'à épuisement dans le scherzo, puis l'écriture plus linéaire inspirée de la fugue sur laquelle repose entièrement le Trio. Comme pour apprécier plus encore le contraste abrupt qui les oppose, les deux sections font l'objet d'une double reprise qui accroît d'autant les proportions du mouvement et lui confère un poids nouveau à l'échelle des quatre mouvements.

Car de même que le centre de gravité du premier mouvement (généralement dévolu au développement central) a été repoussé dans la coda finale, c'est au mouvement dansant que revient ici le rôle nouveau d'assurer l'équilibre de l'ensemble de l'œuvre. Le dernier mouvement apparaît ainsi comme un moment de stabilité, empreint de légèreté et de sérénité heureuse. Il est composé d'un thème d'une grande simplicité, suivi de six variations alternativement « *sempre forte* » ou « *sempre dolce* » reposant sur des modes de jeux contrastés et pour certains très novateurs, notamment dans la troisième

variation. La dernière variation marque une sortie du cadre métrique du thème initial, proposant une alternance de plus en plus rapprochée des modes de jeu, un peu comme un résumé à la fois brillant et humoristique du mouvement.

Dernier quatuor de sa série, le **Quatuor à cordes op. 59 N° 3** est le tout premier que Beethoven dote d'une introduction lente, bâtie sur une longue et inexorable ligne descendante confiée au violoncelle. Le compositeur affiche ainsi d'emblée ses hautes ambitions, ce que confirme l'*Allegro vivace* qui suit, forme sonate très claire et vigoureuse, subtilement unifiée par le petit motif rythmique qui conclut les deux thèmes récurrents de chaque partie de l'exposition. Le mouvement lent, remarquablement expressif en dépit de la simplicité des brèves lignes mélodiques que se partage chaque instrument du quatuor, repose sur une forme originale et imprévisible intégrant quelques éléments de sonate. Par contraste, et de manière tout aussi inattendue, Beethoven réintroduit dans le troisième mouvement le rythme d'un menuet, depuis longtemps abandonné au profit du scherzo, danse plus rapide et énergique pour lequel il avait une prédilection. Qualifié non sans une certaine ironie de *grazioso*, ce menuet sonne comme un hommage amusé à un style aristocratique, bienséant et quelque peu désuet, et constitue un moment plaisant de repos avant l'explosion du feu d'artifice final qu'il précède sans interruption à l'issue d'une coda suspensive qui voit l'atmosphère s'assombrir soudainement. En effet, le dernier mouvement est une fugue magistrale et d'une énergie rare. Beethoven s'inscrit pourtant dans une longue tradition de l'écriture de la fugue instrumentale, brillamment illustrée par Haydn dans ses *Quatuors à cordes op. 20* publiés en 1772, à l'instar de nombreux compositeurs de son temps, tels Florian Leopold Gassmann, Johann Karl von Ordonez ou plus encore Johann Gregor Albrechtsberger, surnommé « fugue ambulante », à qui le maître avait confié son jeune élève pendant ses séjours à Londres. Grâce à l'introduction d'une écriture par nature plus savante et plus complexe,



Le prince Joseph Franz Lobkowitz, copie d'un portrait de 1795

la fugue permettait de donner davantage de poids et d'intensité à un dernier mouvement souvent inspiré par des rythmes de danses légères et rapides, comme la gigue ou la gavotte. Mais cette démarche n'était pas sans engendrer des problèmes stylistiques évidents tant semblent incompatibles d'une part la rhétorique par nature cumulative de la fugue, et d'autre part les formes classiques (notamment la forme sonate) inspirées par une dialectique fondée sur un idéal d'équilibre et de symétrie.

Pour répondre à cette problématique, Beethoven fait le choix de bâtir son mouvement sur un thème (un sujet) résolument énergique et moderne et d'intégrer une écriture fuguée rigoureuse à un discours

de sonate où l'on reconnaît aisément une exposition (avec les entrées fuguées), un développement (une suite de divertissements), une réexposition (avec une nouvelle série d'entrées enrichies d'un deuxième sujet) et une coda (une strette). Beethoven aboutit ainsi à une synthèse remarquable entre l'effet cumulatif de la fugue, linéaire et unitaire, et l'équilibre classique davantage axé sur l'opposition dynamique de blocs contrastés. Déjà entreprise par Haydn (*Quatuors à cordes op. 42* ou *op. 50 N° 4*), Mozart (*Quatuor à cordes KV 387* ou l'ouverture de *La Flûte enchantée*) ou Beethoven lui-même (*Sonate pour piano op. 10 N° 2*), cette synthèse atteint ici des sommets d'intensité et de complexité qui propulse le mouvement non seulement au sommet du quatuor, mais en fait aussi l'apothéose à la fois rigoureuse et vigoureuse de l'opus 59 dans son ensemble.

Concert III : Les *Quatuors à cordes op. 18 N° 6* et *op. 132*

Deux œuvres seulement composent le programme du troisième concert de cette intégrale des quatuors à cordes de Beethoven. Mais deux œuvres emblématiques qui, bien qu'éloignées dans le temps, témoignent chacune à leur manière de la vitalité et la force créatrice qui anima le compositeur toute sa vie durant.

Dernier quatuor du premier cycle composé par Beethoven à l'approche de ses trente ans, le **Quatuor à cordes op. 18 N° 6**, tout d'abord, est en fait le cinquième dans l'ordre de composition. Les raisons qui ont conduit Beethoven à le placer en dernier sont évidentes. De la même manière que le compositeur plaça en tête du corpus son deuxième quatuor, un des plus ambitieux par ses dimensions de l'ensemble du cycle, il réserva la position finale à celui dans lequel il s'était montré le plus novateur, en rupture avec le modèle haydnien parfois trop sagement respecté dans les quatuors intermédiaires. Il est même troublant d'observer que cette émancipation s'effectue progressivement, sous nos yeux, chaque mouvement gagnant peu à peu en profondeur et en originalité pour atteindre son point culminant dans le finale.

L'*Allegro con brio* avec lequel débute le quatuor est un mouvement très lumineux et joyeux, qui repose sur une forme sonate limpide, pleine de vivacité, alimentée par des motifs mélodiques et des enchaînements harmoniques que Haydn n'aurait pas reniés. Plus complexe et plus grave, l'*Adagio ma non troppo* combine des éléments de variation avec une forme binaire sans reprise. Expressive de bout en bout, la musique gagne en intensité dans la partie centrale, plus modulante et instable, plus sombre également du fait de l'usage du mode mineur, avant de retrouver son point d'équilibre dans la coda terminale. Le *Scherzo* est plus aventureux encore, et repose non plus sur la germination d'une cellule mélodique ou rythmique, comme chez Haydn, mais sur l'opposition dynamique du doux, positionné sur le temps fort de la mesure, et du fort qui apparaît sur les temps faibles. Cette idée de base donne naissance à des ruptures rythmiques incessantes et engendre un concentré d'énergie typiquement beethovénien, provisoirement tempéré par le Trio central, malgré la présence de décalages syncopés récurrents dans l'accompagnement. Le finale, enfin, est un mouvement d'une originalité sans précédent. Titré par Beethoven *La Malinconia* (qui donna son nom au *Quatuor à cordes op. 18 N° 6* dans son ensemble), il commence par un *Adagio* « questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza ». Cet *Adagio* a tous les attributs d'une introduction lente, éthérée, suspensive et incertaine. Mais ses dimensions en font un mouvement lent à part entière d'une intensité dramatique rare, résultat de ruptures harmoniques constantes et littéralement inouïes, et de contrastes dynamiques qui ne sont pas sans rappeler la cellule génératrice du *Scherzo* précédent. L'*Allegretto quasi Allegro* qui suit n'en paraît que plus léger et aimable, composé dans la tradition viennoise du rondo sur le rythme d'une gigue, mais avec un accompagnement qui reprend les décalages rythmiques et dynamiques du *Scherzo*. Comme si le doute restait latent malgré le sentiment de sérénité retrouvée. Car l'*Adagio* ressurgit soudainement au détour de la reprise du couplet. L'hésitation semble alors envahir le déroulé jusque-là insouciant de la gigue et laisse finalement l'auditeur dans l'inquiétude.

Faut-il voir là le doute qui envahit Beethoven, conscient de sa surdité naissante et irréversible, quant à son avenir ? Ou bien l'appréhension de la modernité qui entrouvre ici ses portes et offre au compositeur des perspectives autant palpitantes (la vitalité de la nouveauté) qu'angoissantes (l'incertitude et la difficulté du chemin à suivre, l'inconnu de sa destinée) ? Cette mise en abyme du créateur et de son œuvre n'en reste pas moins emblématique d'un changement de démarche artistique profond. Beethoven n'entend plus se contenter d'être un simple artisan de la musique, dans l'esprit classique du 18^e siècle.

Il veut faire acte de création et se placer pour cela au centre de son œuvre, ouvrant la voie à la génération à venir des artistes romantiques.

C'est à une logique de même nature qu'obéit le **Quatuor à cordes op. 132**, logique dont Beethoven repousse les perspectives et tire les conséquences comme nul autre n'avait osé le faire avant lui. L'opus 132 fait partie des trois quatuors que le prince Galitsyne, riche aristocrate russe qui partagea sa vie entre l'armée et le violoncelle, commanda au compositeur en novembre 1822 : *« Étant un amateur passionné de musique et un admirateur de vos talents, je prends la liberté de vous demander si vous voudriez composer un, deux, ou trois nouveaux quatuors. Je serais absolument ravi de vous payer pour ce travail toute somme qui vous semblera adéquate. »* Beethoven connaît alors une situation financière délicate. C'est pourquoi il accepte aussitôt d'honorer cette commande qui est l'occasion pour lui de se replonger dans le genre si particulier et si fructueux du quatuor à cordes. Toutefois, la composition des monumentales *Missa solennis*



Malinconia, Francesco Hayez (1841)

Pinacoteca di Brera, Milan

et *Symphonie N° 9* l'empêche de se mettre immédiatement au travail. Aussi Beethoven ne commence-t-il la composition du *Quatuor à cordes op. 132* qu'en décembre 1824.

Les deux premiers mouvements voient le jour assez rapidement. Le premier est un *Allegro* dans lequel la forme sonate, bien que conservée dans ses grandes lignes, connaît un élargissement à la limite de

l'éclatement, notamment à cause de la multiplication d'épisodes contrastants, issus pour certains de l'introduction lente elle-même. Il en résulte un aspect labyrinthique qu'Igor Stravinsky jugea « à jamais contemporain ». Le deuxième mouvement, qui épouse le rythme d'un menuet, repose sur la germination quasi obsessionnelle d'une brève cellule mélodico-rythmique. Comme pour renforcer le contraste, le trio central s'ouvre et se referme sur l'imitation inattendue du timbre d'un instrument populaire sur bourdon.

Alors que les deux premiers mouvements sont rapidement achevés, Beethoven tombe malade au début de l'hiver 1825 et ne reprend son travail qu'au mois de mai. C'est à ce moment qu'il compose le mouvement lent le plus long et le plus singulier de l'ensemble de son œuvre. Le mouvement porte un titre qui ne fait pas mystère de sa dimension à la fois personnelle et mystique : *Chant sacré d'action de grâce d'un convalescent à la Divinité dans le mode lydien*. Le titre initialement prévu était plus explicite encore : *Hymne de remerciement d'un homme malade à Dieu pour son rétablissement – Sensations d'un réveil et d'une force nouvelle*. Il s'agit donc pour Beethoven de rendre grâce à Dieu pour sa guérison. C'est pourquoi le mouvement voit alterner deux moments musicaux distincts : un chant de prière et de reconnaissance (*Molto adagio*) et un chant de rétablissement et de force (*Andante*). Ce dernier, qui représente le monde terrestre, est composé dans une tonalité de ré majeur traditionnelle selon les procédés d'écriture facilement identifiables du thème et variations. Inversement, le chant de prière, qui relève du monde céleste, est écrit dans le mode lydien. Le phénomène dynamique de l'harmonie tonale faite de tension (dissonance) et de détente (consonance) s'efface au profit d'une musique parfaitement statique reposant sur le déploiement d'une « couleur » (le mode lydien) alimentée par les lignes mélodiques que dessine chaque instrument, soit celle du chant lui-même (le *cantus firmus* dépourvu de tout rythme superflu), soit celles des figures destinées à le soutenir et à l'embellir grâce à un contrepoint flottant, libéré de toutes les règles académiques en vigueur.

On peut voir dans les cinq parties du mouvement lent (*Adagio – Andante – Adagio – Andante – Adagio*) comme une projection des cinq lignes mélodiques du chant en mode lydien. La symbolique du chiffre 5 est liée aux cinq points de la pyramide. Or de même que le cinquième point est celui qui s'élève vers le ciel comme un rayon solaire éclairant la matière, les deux derniers énoncés du chant voient s'opposer l'extrême grave du violoncelle (la terre) à l'extrême aigu du violon (le ciel) vers lequel le mouvement semble se fixer. Mais on peut y voir également l'idéal circulaire d'un palindrome appelé à tourner infiniment sur lui-même. Et c'est précisément cette notion de palindrome qui donna à Beethoven l'idée de composer non pas un mouvement final, mais deux mouvements en réponse aux deux mouvements initiaux.

Les dernières mesures du mouvement lent, aériennes et comme suspendues dans le temps, laissent alors place à une musique composée dans un style radicalement opposé : une marche militaire rustique et enjouée, clairement cadrée aussi bien au niveau de la métrique que de la tonalité. Suit en guise de transition un bref récitatif accompagné qui constitue un rare exemple d'utilisation de procédés issus de musique vocale dans les œuvres instrumentales de Beethoven. Sans interruption débute le mouvement final, un rondo enjoué, constitué d'un long refrain dans lequel le compositeur nous rappelle qu'il pouvait se montrer un excellent mélodiste, et de deux couplets d'une densité d'écriture qui préfigure la musique de chambre de Johannes Brahms. Il se termine par l'ultime reprise, *Presto*, du refrain auquel s'enchaîne une coda très développée, la coda de l'œuvre entière, optimiste et libératrice, qui participa sans doute à l'accueil très favorable de l'œuvre par ses premiers auditeurs, le 9 septembre 1825, en dépit de ses innovations nombreuses et radicales.

En effet, en abandonnant les quatre mouvements traditionnels d'une musique instrumentale pour adopter la forme d'une arche sous l'impact de l'écriture d'un mouvement très lié à sa vie et à ses émotions personnelles, Beethoven est amené à multiplier le nombre de

sections contrastantes, au risque de rompre avec l'idéal esthétique d'unité et de cohérence qui l'anime. En outre, il est intéressant de constater qu'il amplifia plus encore cette démarche expansionniste dans ses derniers quatuors (le *Quatuor à cordes op. 131* et la *Grande Fugue op. 133*) alors qu'il avait réduit à deux le nombre de mouvements dans sa dernière sonate pour piano (*Sonate pour piano op. 111*), comme pour ramener à l'essentiel le geste créateur. Il n'y a pourtant aucune contradiction à cela, mais plutôt la manifestation de deux démarches complémentaires qui amènent Beethoven à pousser ses expérimentations et ses réflexions sur tous les terrains d'innovation qu'il juge fructueux.

Concert IV : les *Quatuors à cordes op. 59 N° 1* et *op. 130* et la *Grande fugue op. 133*

Comme le concert précédent, ce quatrième concert réunit deux œuvres emblématiques du corpus des quatuors à cordes de Beethoven : l'opus 59 N° 1, premier quatuor de la période intermédiaire, et l'opus 130 ainsi que la *Grande fugue op. 133* qui lui servit initialement de finale, œuvres ultimes qui témoignent de la volonté à la fois de synthèse et de dépassement qui animèrent le compositeur.

Le ***Quatuor à cordes op. 59 N° 1***, tout d'abord, est le premier de la série commandée par le prince Andreï Kirillovitch Razumovsky, diplomate russe ambassadeur du tsar auprès de la cour des Habsbourg à Vienne où il vécut jusqu'à sa mort en 1836 et qui, avec son beau-frère le prince Lichnowsky, compta parmi les principaux mécènes de Beethoven. Grand admirateur du compositeur, il fit constituer un quatuor à cordes privé dont il assurait parfois la partie de second violon, aux côtés du grand violoniste et chef d'orchestre Ignaz Schuppanzigh. Comme les deux autres quatuors de la série, le *Quatuor à cordes op. 59 N° 1* fut écrit en 1806, année très productive qui vit également la composition de plusieurs œuvres d'envergure comme le *Concerto pour piano N° 4*, la *Quatrième Symphonie* ou le *Concerto pour violon*.

D'une durée et d'une densité jamais atteinte jusque-là, ce nouveau quatuor est indéniablement le fruit d'un compositeur aussi ambitieux que confiant, en pleine maîtrise de son art.

L'utilisation du violoncelle dans chacun des quatre mouvements, non comme le simple support de la basse de l'harmonie mais comme un instrument mélodique capable de chanter avec une expressivité comparable à la voix humaine, confère à l'œuvre une identité particulière. C'est donc au violoncelle qu'est confié le très beau thème initial du premier mouvement, *Allegro* qui épouse la forme revisitée d'une sonate : pas de reprise de l'exposition, mais un très long développement composé de nombreux épisodes variés, notamment un magistral fugato central, et, en guise de rééquilibrage du mouvement, une coda tout aussi longue, à la fois solaire et glorieuse.

Le mouvement dansant repose sur une formule rythmique faite de simples notes répétées qui rappellent la vivacité caractéristique d'un scherzo. Mais cette simplicité n'est qu'apparente car loin de la stabilité que le mouvement dansant est censé apporter à l'ensemble grâce à son cadre formel très normé et prévisible, Beethoven propose ici au contraire une musique très développée dont la forme, dépourvue du traditionnel Trio central, s'apparente à un véritable labyrinthe où chaque récurrence thématique surgit de manière autant bienvenue qu'inattendue. La forme du mouvement lent, chantant et on ne peut plus expressif, est également renouvelée, avec l'apparition d'une section nouvelle après le développement central et d'un pont transitoire destiné à s'enchaîner directement sur le finale rapide, clou du spectacle avec son thème populaire russe en hommage au commanditaire de l'œuvre. Pourtant, là encore Beethoven réserve des surprises,

notamment dans la coda qui, loin d'apporter la stabilité terminale qui lui est généralement dévolue, gagne soudain en complexité et en tension avec ses décalages rythmiques d'une difficulté d'exécution redoutable, avant d'énoncer une dernière fois le thème russe, doucement et dans l'extrême aigu avec une harmonisation sophistiquée, puis de conclure l'ensemble par quelques accords martelés avec vigueur.

Le *Quatuor à cordes op. 59 N° 1* fut accueilli avec froideur, tant de nouveautés suscitant l'incompréhension du public et des critiques, mais aussi des musiciens, notamment d'Ignaz Schuppanzigh qui se plaignit de la difficulté technique de son exécution. A quoi Beethoven aurait répondu : « *Croyez-vous que je pense à vos misérables cordes quand l'esprit me parle ?* ».

Cette assertion d'un artiste qui se coupe peu à peu du monde qui l'entoure pour composer une œuvre destinée à la postérité préfigure le célèbre « *Ça leur plaira un jour* » que Beethoven lança à propos de la réception difficile de ses derniers quatuors. De fait, le **Quatuor à cordes op. 130** compte parmi les plus introspectifs du compositeur. Il s'agit du deuxième des trois quatuors que Beethoven dédia au prince Nikolai Galitzine. Achievé à la fin de l'année 1825, il est donc postérieur au *Quatuor à cordes op. 131* dans lequel Beethoven, rompant avec le cadre devenu trop étroit à ses yeux des traditionnels quatre mouvements, multiplie les parties et les sous-parties d'une musique qui gagne ainsi en diversité sans pour autant perdre son équilibre global grâce à un jeu de relations dynamiques et expressives savamment maîtrisé.

C'est pourquoi le *Quatuor à cordes op. 130* compte six mouvements. Très novateur et très long, le premier mouvement est d'une complexité formelle rare, sensible dans ses incessantes ruptures de tempo. Car l'*Adagio ma non troppo* sur lequel il s'ouvre ne sert pas seulement d'introduction. Il est intégré à l'*Allegro* dont on peine à percevoir le commencement effectif, tout comme on aura du mal à comprendre jusqu'aux dernières mesures quel sera son dénouement



Ignaz Schuppanzigh en 1810 par Joseph Dannhauser

final. De plus, la forme sonate qui lui sert globalement de cadre est entièrement revisitée, à l'image du rapport structurant inhabituel des tonalités de si bémol majeur et de sol bémol majeur. À l'image également d'un développement assez court et purement contemplatif. À l'image enfin d'une récapitulation au cours de laquelle chaque section fait l'objet d'un nouveau développement secondaire.

Les quatre mouvements centraux sont beaucoup plus courts et simples d'aspect, mêlant des danses (danse populaire imaginaire pour le N° 2, danse allemande pour le N° 4) à un *Andante* (N° 3) « poco scherzoso » d'une légèreté contenue, presque humoristique, puis une magnifique cavatine (N° 5), d'une profondeur expressive extrême que Beethoven avoua « avoir composée dans les pleurs de la mélancolie ».

Beethoven souhaitait refermer ce quatuor à la manière d'une arche équilibrée avec un mouvement finale qui fasse écho au mouvement initial par ses dimensions et son intensité dramatique. Et c'est l'écriture de la fugue qui, dans un premier temps, s'impose à lui, comme dans le *Quatuor à cordes op. 59 N° 3*, mais avec un désir de renouvellement accru, ambitieux et revendiqué. En effet, comme il l'expliqua lui-même : « *Faire une fugue ne demande pas d'habileté particulière. Du temps de mes études j'en ai fait des douzaines. Mais l'imagination souhaite aussi exercer ses privilèges et, maintenant, un élément nouveau et réellement poétique doit être introduit dans la vieille forme traditionnelle* ». Ce qui deviendra finalement la **Grande fugue op. 133** répond en tout point à ce projet qui, a posteriori, peut sembler titanesque : avec ses 712 mesures, il s'agit du plus long mouvement de musique de chambre jamais écrit par Beethoven. Il s'agit aussi du mouvement qui suscita le plus de réactions et de commentaires contradictoires tant il semble le fruit d'un travail hors temps, une abstraction par moment davantage destinée aux yeux du lecteur connaisseur qu'aux oreilles de l'auditeur amateur, à l'image de la présentation en guise d'introduction des quatre formes que prendra le sujet au cours de son développement.

Aussi, certains voient dans la *Grande fugue op. 133* une sorte d'« art de la fugue » de Beethoven, quand bien même l'ensemble des procédés contrapuntiques associés à ce genre n'y figurent pas. D'autres y décèlent une immense forme sonate, mais qui serait dépourvue de sa récapitulation. Certains pensent que le mouvement relève d'un discours narratif doté d'un puissant potentiel émotionnel, dans l'esprit du poème symphonique à venir. D'autres enfin pensent, qu'il s'agit d'une œuvre autonome en trois mouvements, ou trois fugues, la première épousant les pourtours d'une gigue effrénée, la deuxième constituant un moment de détente et de repos, et la dernière revenant à l'esprit initial de la danse, mais plus légère, malgré l'apparition d'une quatrième forme du sujet en valeurs longues. Le mouvement s'achève sur une coda grandiose, censée refermer l'ensemble du quatuor.

Apprenant que seuls les mouvements dansants avaient obtenu les faveurs du public, Beethoven s'emporta : « *Les bœufs ! Les ânes ! Oui, ces friandises ! ils se les font resservir encore une fois ! Pourquoi pas plutôt la fugue ? Elle seule aurait dû être jouée.* » Il finit pourtant par se ranger derrière l'avis général et admettre qu'il avait commis une faute d'appréciation tant le mouvement pouvait paraître démesuré au regard du quatuor qu'il devait conclure. Beethoven accepta donc de détacher la *Grande fugue* qui devint une œuvre autonome, l'opus 133, et dont il réalisa lui-même une transcription pour deux pianos (opus 134), signe qu'il avait la plus haute estime pour cette musique. Mais il fallait pour cela substituer à la fugue un mouvement alternatif destiné à conclure le *Quatuor à cordes op. 130*. Beethoven composa alors un rondo, forme à priori plus simple et limpide, constituée traditionnellement par l'alternance d'un refrain inspiré par la danse et de couplets contrastants. Or le rondo proposé ici par Beethoven répond parfaitement à sa fonction structurelle de second pilier d'une arche soutenue par un premier mouvement riche et complexe. Il est en effet faussement simple et léger, à l'image de l'incongruité tonale de ses premières mesures en do mineur. Ainsi, quand les refrains sont répétés, c'est après avoir été amenés avec des faux débuts, quand ils ne sont pas entièrement réécrits, ce qui permet à Beethoven de réintroduire au centre du mouvement un imposant fugato. Quant aux couplets, ils n'ont rien de contrastant et entretiennent entre eux et avec le refrain des récurrences qui plongent momentanément l'auditeur dans l'incertitude. Composé au mois d'octobre 1826, tout juste un an après la fin de la composition du *Quatuor à cordes op. 130* dans sa version primitive, ce finale de substitution est la dernière œuvre de Beethoven, exigeante et originale, à l'image de l'état d'esprit qui anima son créateur pendant toute sa carrière.



Extrait de la partition autographe du troisième mouvement du *Quatuor op. 130*

Concert V : Les *Quatuors à cordes op. 18 N° 3, op. 95 et op. 59 N° 2*

Comme les concerts précédents, ce cinquième et avant dernier concert consacré à l'intégrale des quatuors de Beethoven propose une mise en parallèle de trois œuvres complémentaires, composées à des périodes différentes, et obéissant à un projet artistique à chaque fois renouvelé, signe de la vitalité créatrice de leur auteur.

Le ***Quatuor à cordes op. 18 N° 3***, tout d'abord, est en fait le tout premier composé par Beethoven. En effet, bien que finalement positionné à la troisième position de l'opus en gestation, ses esquisses remontent à 1798 et tout porte à croire que, contrairement aux autres quatuors de la série, il fut achevé dès cette même année. Ce quatuor a donc le charme de la première œuvre qu'on ne peut s'empêcher de mettre

en regard avec l'œuvre à venir. Toutefois, si Beethoven ne lui laissa qu'une position intermédiaire, c'est parce qu'il avait davantage d'estime pour les quatuors auxquels il réserva des places plus stratégiques, comme la première pour le quatuor le plus développé de la série (concert II) et la dernière pour le plus novateur (concert III).

Et de fait, composé dans la tonalité très usitée de ré majeur, ce quatuor, parfois un peu fade et prévisible, est empreint d'une sagesse respectueuse de la tradition portée par Joseph Haydn, son propre maître, avec lequel le jeune Beethoven cherche à rivaliser. Ainsi, sans surprise, les quatre mouvements qui se succèdent adoptent les codes les plus usuels de son temps : un mouvement rapide de forme sonate, clairement articulée autour de deux groupes thématiques parfaitement caractérisés ; un mouvement lent, chantant et expressif ; un mouvement dansant reposant sur les rythmes déjà surannés du menuet ; et un finale rapide de forme sonate inspiré comme très souvent par les rythmes de la gigue. Certaines platitudes surprennent, comme la mélodie peu inspirée qui ouvre le mouvement lent, ou le motif sur une basse descendante du trio, lieu commun des passacailles que Beethoven exploite ici sans réelle originalité.

Pour autant, le *Quatuor à cordes op. 18 N° 3* n'en contient pas moins son lot de trouvailles ou de licences significatives quant à l'évolution du style et de la démarche artistique de son auteur. Les rapports de tonalités entre les mouvements (ré majeur – si bémol majeur – ré majeur / mineur – ré majeur) sont de ceux-là ; tout comme certaines relations tonales à l'intérieur même des mouvements, à l'image du second groupe thématique de l'*Allegro* initial, d'abord positionné sur un la majeur attendu, puis un do majeur très imprévisible. D'autre part, la présence de nombreuses ruptures rythmiques peut être le fruit d'un esprit typiquement haydnien, plaisant dans le menuet, voire humoristique dans le mouvement lent. Mais elle est également source d'une tension nouvelle, comme à la fin du mouvement lent ou dans le finale, conférant à la musique une énergie remarquable, typique du style beethovénien, qui trouve son apogée dans les longs



Ludwig van Beethoven vers 1800 par Anton Boch

développements secondaires qui accompagnent la coda de chaque mouvement, le menuet excepté, impliquant un jeu de résolution et de rééquilibrage très éloigné des principes d'élégance naturelle et de bienséance à l'origine du classicisme viennois.

Douze années séparent le *Quatuor à cordes op. 18 N° 3* de la composition du **Quatuor à cordes op. 95**, dernier quatuor de la série intermédiaire que Beethoven dédia à son ami le baron Nikolaus Zmeskall. La référence à Haydn y est intacte, mais c'est l'essence même de l'esthétique haydnienne dont Beethoven se nourrit ici, celle de l'idéal de cohérence et d'économie des moyens, dépassant la simple influence de surface encore sensible dans ses premières œuvres par l'affirmation d'une maturité indéniable. En effet, bien que composé dans la tonalité sombre et dramatique de fa mineur, ce quatuor surprend par sa brièveté, sans commune mesure avec les ambitieux et emphatiques quatuors de l'opus 59. Cette œuvre isolée, comme le quatuor à cordes précédents (l'opus 74), vit le jour en 1810, dans la foulée de la composition d'*Egmont*, entre le mois de mai et le mois d'octobre. Beethoven traverse alors une période difficile, matériellement du fait de la grave crise économique que connaît l'Autriche occupée par les troupes napoléoniennes et qui ruina l'aristocratie viennoise, et sentimentalement avec l'échec de son projet de mariage avec Thérèse Malfatti puis la rencontre hélas déçue de « *l'immortelle bien-aimée* » (Bettina Brentano ?).

**Ce quatuor porte à l'évidence la marque
des troubles qui agitent alors le
compositeur au quotidien, que sa brièveté
contribue à accentuer plus encore.**

L'*Allegro con brio* avec lequel débute l'œuvre, par exemple, n'est pas pourvu d'une introduction lente, mais d'un premier groupe thématique interrogatif, retardant la montée inexorable d'une énergie qui se répand par à-coup, fruit de ruptures complexes et incessantes de

tonalités, de rythmes ou de dynamiques, pour trouver son paroxysme dans le développement terminal. Le mouvement lent débute de manière encore plus énigmatique par une formule de cette basse descendante typique des passacailles entrevue dans l'opus 18 N° 3, à laquelle succède une première partie cantabile, on ne peut plus expressive, puis une première fugue, assez froide et abstraite, sur un sujet chromatique descendant, et une seconde, enrichie d'un contre-sujet pointilliste qui renforce son caractère atemporel, préfigurant la fugue avant-gardiste qui ouvrira le *Quatuor à cordes op. 131*. La ligne mélodique initiale est reprise, mais dans l'aigu, comme pour accroître son lyrisme et son expressivité, avant que la basse énigmatique, réentendue à chaque transition, ne réapparaisse dans la coda, véritable clé de l'œuvre, où la mélodie initiale et le sujet de la fugue centrale s'assemblent dans un contrepoint aussi inattendu qu'improbable.

Le mouvement dansant est composé dans l'esprit d'un scherzo, très vif et engagé grâce au rythme pointé qui le parcourt, mais que Beethoven souhaite « *serioso* », comme l'ensemble de l'opus auquel il donna ce titre. La partie centrale, au contraire « *espressivo* », contraste fortement. De plus, Beethoven demande aux musiciens de doubler les reprises, conférant au mouvement une dimension accrue nouvelle, indispensable à ses yeux au rééquilibrage global des quatre mouvements, et notamment le dernier, le plus complexe et le plus tendu, composé de trois parties contrastées : une introduction lente « *espressivo* » en totale suspension ; un *Allegretto agitato*, grand rondo de sonate dont le refrain repose de manière paradoxale sur une musique à la fois stable mélodiquement mais instable rythmiquement ; et un *allegro* conclusif, brillante coda en fa majeur, dans laquelle toute l'énergie contenue précédemment est libérée afin de refermer l'œuvre de manière équilibrée et optimiste, à la manière d'un opéra bouffe.

À ce concentré de tension qui conduit Beethoven à ré-envisager l'architecture globale d'un quatuor, préfigurant ainsi ses explorations à venir dans les quatuors composés à la fin de sa vie, s'oppose l'ambitieux et très développé **Quatuor à cordes op. 59 N° 2**, écrit en 1806 comme les deux autres de la série dédiée à l'ambassadeur russe du tsar auprès des Habsbourg, le prince Razumovsky. Comme le précédent, ce quatuor est composé dans le mode mineur, plus propice à l'expression de sentiments dramatiques ou affligés, mais en alternance avec le mode majeur, plus lumineux. Beethoven ne quitte jamais le ton de mi, ce qui confère à l'ensemble son unité. L'œuvre débute avec un *Allegro* de forme sonate qui dégage une forte atmosphère d'inquiétude, chaque groupe thématique de l'exposition semblant se mettre en place peu à peu, dans une incertitude qui trouve son apogée dans le motif syncopé conclusif, repris jusqu'à épuisement dans le développement central, puis dans la coda terminale, vaste développement secondaire qui déplace de manière typiquement beethovénienne le centre de gravité habituel du mouvement et nécessite un rééquilibrage avec les autres parties de l'œuvre. Le mouvement lent porte la marque de Haydn avec son thème hymnique initial que Beethoven demande de jouer « con molto di sentimento », et sa forme originale combinant la sonate avec développement central et la variation, chaque reprise du thème hymnique étant traitée selon des modes d'écriture différents destinés à accroître son expression.

Le mouvement dansant qui suit de manière contrastée n'est lui-aussi pas exempt de l'influence de Haydn. Il est composé de deux blocs que tout oppose, à commencer par la tonalité mineure du premier et la tonalité majeure du second, sauf l'esprit malicieux qui se cache derrière la cellule rythmique bancaire répétée sans cesse dans le scherzo, puis l'humour assumé du « Thème russe », populaire et rustique, en hommage au commanditaire de l'œuvre comme dans le premier numéro de ce même opus, mais qui, contre toute attente, sert ici de support à l'écriture d'une fugue académique, en trois sections

avec strette terminale. Comme dans les quatuors les *Quatuors à cordes op. 74* et *op. 95* composés par la suite, Beethoven demande aux musiciens de doubler les reprises. La forme traditionnelle « Scherzo – Trio – Scherzo », avec trio central contrastant, devient alors « Scherzo – Trio 1 – Scherzo – Trio 2 – Scherzo », ses dimensions accrues répondant au poids expressif reporté sur la coda terminale du premier mouvement.

Et le *Finale: Presto* de participer également à ce rééquilibrage. Loin de relâcher la tension, le refrain de ce rondo de sonate repose sur un rythme de marche militaire, par nature très prévisible. Mais il débute de manière plus imprévisible en do majeur, avant de rapidement basculer avec esprit sur le ton principal du quatuor : mi mineur. Le mouvement se poursuit brillamment jusqu'au retour du dernier refrain que Beethoven accélère de manière soudaine, décuplant un enthousiasme irrésistible qu'il maintient jusqu'au dernier accord sans pourtant jamais quitter le mode mineur.

Concert VI : Les *Quatuors à cordes op. 18 N° 4, N° 5* et *op. 127*

Comme le premier concert auquel il fait écho, ce sixième et dernier concert consacré à l'intégrale des quatuors de Beethoven met en parallèle des œuvres de jeunesse extraites du premier opus (les *Quatuors à cordes op. 18 N° 4* et *N° 5*) et un quatuor de la grande maturité, composé dans les dernières années de sa vie (le *Quatuor à cordes op. 127*). Cette juxtaposition permet d'apprécier une nouvelle fois l'ampleur du chemin parcouru par un artiste exigeant, d'une vitalité créatrice hors du commun, mais aussi les constantes d'un musicien guidé par des choix esthétiques récurrents en lien avec son temps.

Le ***Quatuor à cordes op. 18 N° 4***, tout d'abord, fut sans doute composé en avant-dernier, entre l'été et l'automne 1799, juste avant l'opus 18 N° 6. Conformément au modèle de Haydn qui incluait systématiquement



Andrei Kirillovitch Razumovsky

un quatuor en mineur sur les six que constituait chacun de ses opus (à l'exception notables des *Quatuors à cordes* op. 20, composés sous l'influence temporaire du *Sturm und Drang*), le *Quatuor à cordes* op. 18 N° 5 est le seul de la série à reposer sur le mode mineur. Beethoven choisit pour cela la tonalité inspirante chez lui de do mineur, celle-là même qu'il avait utilisée dans la remarquable *Sonate pour piano* op. 13 « *Pathétique* », composée au même moment. Il en résulte un climat tendu, d'un dramatisme que les commentateurs



Wolfgang Amadeus Mozart et Joseph Haydn, reliefs en cire anonymes

considèrent typiquement beethovénien, et qui emporta immédiatement l'adhésion du public.

Pourtant Beethoven tenait cette œuvre en piètre estime, qui, agacé par ce succès jugé injustifié, aurait déclaré : « *C'est de l'ordure, c'est juste bon pour ce cochon de public !* » Et il est vrai qu'en dehors du premier mouvement de belle facture, porté par un premier thème ascensionnel vertigineux (il parcourt près de quatre octaves), l'œuvre n'est pas exempte de faiblesses. Dans le scherzo qui suit, tout d'abord, et qui sert en fait de mouvement lent, mais léger et baigné d'une lumière un peu fade, à l'image de son contrepoint assez rudimentaire. Dans le choix d'un menuet, ensuite, danse élégante mais déjà surannée dont le *Trio* central contrastant est étonnamment conventionnel. Dans l'*Allegro* finale, enfin, en dépit d'un refrain plein d'allant varié à chaque reprise, mais du fait de sa forme rondo et de son alternance trop systématique et donc prévisible du refrain avec trois couplets.

Le **Quatuor à cordes op. 18 N° 5**, composé en troisième, juste après l'opus 18 N° 2, le plus haydnien de la série, est quant à lui clairement inspiré par Mozart, et notamment son *Quatuor à cordes KV 464 « dédié à Haydn »*, pour lequel Beethoven avait la plus haute estime, comme en témoigne cette confidence qu'il aurait faite à Czerny : *« Voilà ce que j'appelle une œuvre ! Par elle, Mozart disait au monde : regardez ce dont je suis capable, si vous le pouvez déjà »*. Et de fait, la référence est explicite à maints égards : dans le choix de placer l'œuvre en cinquième position, comme Mozart dans sa série ; dans le choix de la composer dans la même tonalité de la majeur ; dans le choix de faire appel à la forme Thème et variations en guise de mouvement lent. En outre, certains passages semblent directement inspirés par le *Quatuor à cordes KV 464* (comme commencer le menuet par un duo entre les deux violons comme Mozart dans son finale), voire empruntés à lui, comme une citation, ce qui est notamment le cas du thème hymnique qui vient soudainement interrompre le déroulement du mouvement final, commun aux deux œuvres. Les six quatuors que Mozart dédia à Haydn lui valurent les félicitations du maître qui, admiratif, déclara à Léopold Mozart : *« Je tiens votre fils pour le plus grand compositeur dont le nom et la personne me sont connus »*. Or il n'en est pas de même avec les six *Quatuors à cordes op. 18* que Beethoven composa au même âge, mais que Haydn, son propre maître, accueillit avec indifférence. Et force est de constater que, par bien des aspects, l'opus 18 N° 5 reste très en deçà de son modèle. Dans le premier mouvement, par exemple, on décèle la présence d'épisodes dont l'utilité formelle questionne, comme ce qui s'apparente à un bavardage un peu sophistiqué à la fin de l'exposition. Le menuet est très sage, sans commune mesure avec les subtilités contrapuntiques de celui de Mozart. Et que dire du thème du mouvement lent, qui certes n'a pour fonction que de poser un cadre harmonique et métrique aux variations à venir, mais dont la mélodie est étonnamment dénuée d'intérêt. Quant au finale, Beethoven l'aurait lui-même qualifié de *« aufgeknöpft »* (déboutonné), autrement dit mal ajusté formellement...

Plus de vingt années séparent la publication des très perfectibles *Quatuors à cordes op. 18* et la commande d'une nouvelle série de quatuors par le prince Galitzine en 1823. Entre temps Beethoven a enrichi le corpus de cinq œuvres pleines de maîtrise, dont la dernière, le *Quatuor à cordes op. 95*, est déjà ancienne puisqu'elle fut achevée en 1810. Composé entre 1823 et octobre 1824, parallèlement à la *Symphonie N° 9*, le **Quatuor à cordes op. 127** est le premier de cette série ultime, et témoigne d'un retour stimulant à un genre exigeant et par nature introspectif que Beethoven entend porter à des sommets jamais envisagés auparavant. Certes le compositeur reprend la structure traditionnelle en quatre mouvements qu'il n'aura de cesse d'élargir dans les quatuors suivants. Mais le respect de cette tradition n'est déjà ici qu'apparent. En effet, de manière délibérément novatrice, Beethoven décide de renverser la hiérarchie sur laquelle ces mouvements reposaient jusqu'alors, et n'hésite pas pour cela à bouleverser en profondeur leur ordonnancement interne.

Le premier mouvement, tout d'abord, traditionnellement le plus complexe et le plus développé, surprend ici par sa brièveté et sa sérénité. Les deux groupes thématiques de son exposition ne sont pas mis en opposition mais forment un ensemble très homogène. De la même manière, les premières mesures *Maestoso* n'ont pas le profil habituel d'une introduction lente, instable et hésitante. Elles sont reprises dans des tonalités différentes au début d'un premier puis d'un second développement qui s'enchaîne habilement sur la réexposition. Elles sonnent ainsi comme autant de piliers récurrents d'une architecture originale en trois parties.

Le mouvement lent qui suit est le plus long et le plus intense de l'œuvre dont il constitue ainsi le centre de gravité, comme dans l'opus 131 à venir. Il s'agit d'un thème et variations d'une beauté sonore et d'une puissance émotionnelle rares, à l'image du thème qui semble émerger du néant avant que se déploie sa mélodie, à la fois simple, quasi statique et d'un lyrisme irrésistible, chantée en alternance par le premier violon et le violoncelle. Chacune des six variations est remarquable par la capacité de Beethoven à maintenir

Centre page

Your evening's

essentials at a glance

Who is the composer?



Ludwig van Beethoven (1770–1827): Born in Bonn, made in Vienna. Stubborn, scruffy, and permanently furious with somebody. A famous pianist first, then a legendary composer, his career is roughly split into three chapters:

1792–1802: «Early Beethoven». Arriving in Vienna at 21 eager to please, he takes lessons from Joseph Haydn, the original string quartet master. His music is polished, witty, designed to impress.

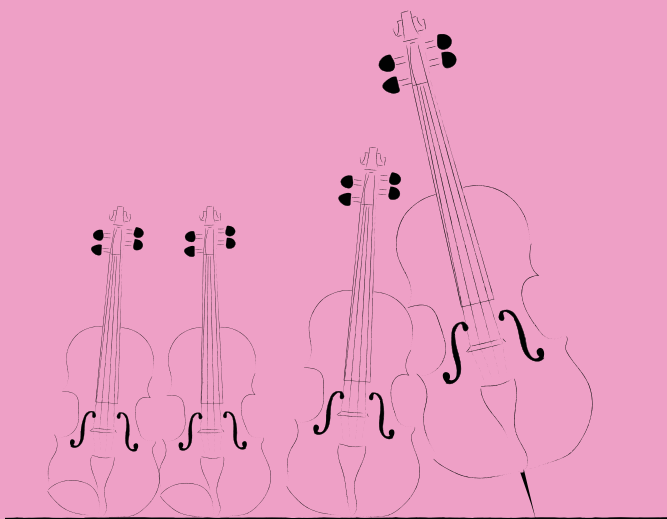
1802–1812: «Middle Beethoven». Nicknamed his «heroic period». His hearing starts to fail, and he writes his brothers a letter so despairing it reads like a goodbye. But he doesn't stop – his music gets longer, louder, bolder.

1815–1827: «Late Beethoven». Now almost totally deaf, ill and isolated, he stops writing for audiences and starts writing for himself. His music becomes increasingly personal and experimental.

Who's on stage?

Belcea Quartet: Formed in London in 1994, led by Romanian violinist Corina Belcea. Fierce, physical, unafraid to make an ugly sound when the music asks for one. Their complete set of Beethoven string quartets came with a documentary attached.

Quatuor Ébène: French, founded in 1999, and famously rebellious – they've been known to play jazz for an encore. In 2019/20, they took all of Beethoven's 16 string quartets around the world, recording them live in Vienna, Paris, São Paulo, Melbourne, Tokyo, Nairobi and Philadelphia.



What's the big idea?



Two ensembles, one relay. This six-concert cycle covers every quartet Beethoven wrote. The Belcea Quartet start the cycle in October; Quatuor Ébène take over in December, passing the baton back and forth until May 2027.

Out of order, on purpose. The cycle doesn't run chronologically – the last quartet Beethoven ever finished turns up on the opening night, and each programme mixes up music from across his career. So, whichever concert you come to, you'll meet at least two very different Beethovens in one sitting.

Beethoven's notebook. The string quartets were where Beethoven thought out loud – taking risks, arguing with himself, working out ideas that would shake the music world. So think of these concerts as a glimpse into his inner musical genius.

Young and out to please. Spread across five of the six concerts, *Quartets N° 1 to 6* are Beethoven in his 20s, elbowing into Vienna's smartest drawing rooms, neat, quick, keen to be liked. He revised *N° 1* so completely that he told his friend Karl Amenda to hide the first version away forever.

Mature and out to conquer. Fast forward a few years: his hearing is going, but he's found his confidence. The three «*Rasumowsky*» *Quartets, N° 7 to 9*, completely shattered the formal traditions of the string quartet. One violinist supposedly laughed at the unconventional music, asking whether Beethoven was serious. The reply: the piece wasn't for him, but for a later age. (Burn!)

Old and past caring. By the mid-1820s, Beethoven is completely deaf. *N° 12 to 16* from this time were unlike anything anyone had heard. *N° 13's* finale is so difficult his publisher made him write an easier one (though you'll hear the original version on 23.02.). And it's said he thought *N° 14* the best thing he ever wrote.

What should I listen out for?



Don't just listen. Watch. Before a single note sounds, watch how the players start. There's no baton, so somebody needs to bring the group in – usually the first violin, with nothing but a breath or a move of the bow. Catch that and you'll see the whole night differently.

The chat's blowing up. Four voices, four opinions, constant interruption. Listen as the players pass tunes between them. Sometimes all four pile onto the same tune – that's a fugue: one player starts alone, the rest enter the chat a few seconds apart. *N° 14* opens with one so slow it barely moves. And that difficult finale to *N° 13*? It's the wildest fugue he ever wrote.

Uncommon sounds. In *N° 10*, two players drop their bows and pluck their strings instead. Audiences even nicknamed it the «*Harp quartet*». And the slow movement of *N° 15* uses an ancient church scale, centuries out of fashion by 1825, which is why it sounds like something from another era.

Mood swings. The last movement of *N° 6* keeps changing its mind. A slow passage Beethoven marked «*La Malinconia*» – melancholy – and a bouncing country dance take turns, cutting in on each other in shorter and shorter bursts. Which one wins? You decide.

Dressing-up box. Hear how Beethoven writes simple tunes and repeats them, dressed up differently each time – faster, slower, with decoration or different moods. These are called variations. Can you count all four in the slow movement of *N° 16*, as the tune gets dark, then returns as a lullaby? And the slow movement of *N° 12* gives you six to catch.

Surprise and suspense. Beethoven liked to keep you on your toes. *N° 11* is one of the shortest quartets he wrote, and full of sudden silences which leave you in mid-air. The slow opening of *N° 9* hangs unresolved for over a minute, keeping you waiting on purpose for the sweet release when it finally arrives.

Russian order. N° 7 and N° 8 were commissioned by Vienna's Russian ambassador, so Beethoven built real Russian folk tunes into both. Listen out for them in the finale of N° 7, and the middle of N° 8's third movement.

Copying his hero's homework. For N° 5, Beethoven took one of Mozart's quartets and built his own to match, right down to the key. So, if it sounds more like Mozart, that's why!

Spot the quote. Recognise the rhythm in the third movement of N° 10? It's from the famous «da-da-da-DUM» tune of his *Symphony N° 5*, premiered only months earlier. And N° 16 quotes a friend who wanted to borrow some music. Beethoven charged him 50 florins – the friend sighed «*must it be?*», and Beethoven turned that grumble into the tune for his final quartet. Witty and defiant until the end...



Beethoven in his 20s



Beethoven in his 30s

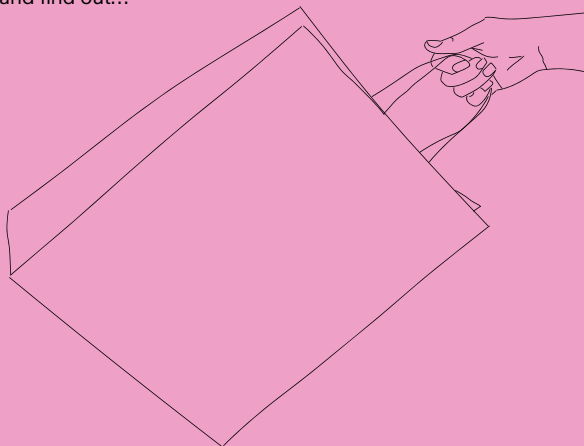


Beethoven in his 50s

Something to take home?

If you liked this... There's Beethoven everywhere this season, as we mark 200 years since his death. Next stop, the symphonies: with *Symphony N° 1* on 15.01. and *Symphony N° 2* on 29.01. Same defiance, same stubbornness, just with a hundred more people on stage.

Or go bigger. Hear that famous «da-da-da-DUM» in full, in *Symphony N° 5* on 10.03. conducted by our new Music Director Martin Rajna. And on 18.05., Sir John Eliot Gardiner restages part of Beethoven's legendary four-hour fake goodbye concert of 1808. Intrigued? Come along and find out...



Author: Felicity Turner

Centre engage

Your evening's
essentials at a glance

l'intérêt de rythmes comme suspendus dans le temps, de lignes mélodiques qui s'entrecroisent en toute liberté, engendrant des harmonies extatiques, dénuées de tension, comme dans l'adagio sur le mode lydien de l'opus 132.

À un mouvement d'une telle profondeur ne pouvait que succéder un scherzo contrastant lui-même très développé, fondé sur la germination d'une cellule rythmique pointée, typique de l'univers de la danse, en alternance avec le Trio dans le mode mineur, aux accents plus populaires. La coda est un vrai résumé du mouvement, où l'on assiste à la dislocation de ses principaux éléments mélodiques, confirmant ainsi le relâchement terminal de la tension. Miroir du premier mouvement, globalement stable et serein, le finale confirme cette détente et cet apaisement retrouvé. Il s'agit d'un rondo aux forts accents populaires, du fait de la répétition roborative de formules rythmiques rustiques ou de bourdons harmoniques rudimentaires, mais en dépit d'une réelle complexité contrapuntique. À ce rondo s'enchaîne une dernière partie qui vient conclure l'ensemble de l'œuvre. Moins rapide, et globalement douce, elle repose sur la répétition d'un motif rappelant une sonnerie d'appel dont la résonance semble s'éloigner, comme dans la douceur d'un souvenir agréable. Ainsi, à l'opposé de l'esprit brillant et enthousiaste des codas habituelles, l'œuvre s'achève comme elle avait commencé, dans la stabilité rassurante d'une fin évanescence, en pointillés.

Comme beaucoup de quatuors à cordes de Beethoven, l'opus 127 fut créé le 6 mars 1825 par le quatuor dirigé par le célèbre violoniste et grand ami du compositeur, Ignaz Schuppanzigh. Sans surprise, cette première exécution fut un échec, comme celle des quatuors suivants, à l'exception notable de l'opus 132. Et cette musique de rester longtemps incomprise du public, surpris par tant de nouveautés, aussi bien au niveau du fond que de la forme, introduites par un créateur de plus en plus détaché du monde, qui n'hésite plus à pousser ses expérimentations jusqu'à des extrémités parfois à la limite de l'audible.

Ainsi, avec ses derniers opus, Beethoven, sur la base du corpus de Haydn, porta le genre du quatuor à cordes à des sommets inégalés qui inspirèrent et inspirent toujours le respect tout en suscitant la crainte d'affronter le maître

dans le domaine où ses réussites furent les plus profondes et les plus visionnaires. Car si de nombreux compositeurs ultérieurs revendiquèrent à juste titre l'ascendance de Beethoven sur leur propre démarche artistique, comme Wagner, Brahms ou Arnold Schönberg,



Anthony et trois amis jouant un quatuor à cordes, Mary Ellen Best

force est de constater que peu, à l'exception notable de Béla Bartók ou de Dmitri Chostakovitch, s'aventurèrent durablement et avec réussite dans le genre du quatuor à cordes qui devint ainsi le vecteur de l'œuvre « test » et donc unique (Edvard Grieg, Claude Debussy, Maurice Ravel, Henri Dutilleux, Kaija Saariaho...) ou de l'œuvre « manifeste » et donc expérimentale (César Franck, Alban Berg, Anton Webern, Pierre Boulez...), enrichissant par là-même un répertoire d'une diversité et d'une qualité sans commune mesure dans toute l'histoire de la musique occidentale.

Frédéric Gonin est professeur agrégé, diplômé du Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon, docteur ès Lettres et Arts habilité à diriger des recherches. Après une thèse de doctorat consacrée à l'écriture de la fugue chez Haydn et Mozart, il a orienté ses recherches autour de l'étude des langages musicaux et des processus de composition, en particulier dans la musique du 18^e siècle. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont un consacré aux quatuors à cordes de Joseph Haydn (Quatre regards sur les quatuors de Joseph Haydn, Delatour, 2012) et de nombreuses publications dans les principales revues de musicologies françaises dont plusieurs consacrées à l'analyse de la musique de Beethoven (« Quelques perspectives historiques et analytiques autour du Quatuor opus 133 de Beethoven », Analyse musicale N° 64, novembre 2010, pp. 18–29, ou « À la croisée des chemins : Beethoven et la Symphonie N° 5 », Musicologies nouvelles – Opus 8, 2019, pp. 23–34).

Dernière audition à la Philharmonie

Ludwig van Beethoven *Streichquartett N° 1 & N° 10 «Les Harpes»*

01.03.22 Chiaroscuro Quartet

Streichquartett N° 2

18.10.16 Hagen Quartett

Streichquartett N° 3

16.01.14 Cuarteto Casals

Streichquartett N° 4

14.01.19 Armida Quartett

Streichquartett N° 5

10.12.18 Jerusalem Quartet

Streichquartett N° 6

17.10.22 Quatuor Modigliani

Streichquartett N° 7 «Rasumowsky»

18.03.19 Quatuor Ébène

Streichquartett N° 8 «Rasumowsky»

16.11.22 Emerson String Quartet

Streichquartett N° 9 «Rasumowsky»

24.10.23 Sonoro Quartet

Streichquartett N° 11 «Quartetto serioso»

28.11.21 Quatuor Henri Pensis

Streichquartett N° 12

06.09.24 Kreisler Quartet

Streichquartett N° 13 mit Großer Fuge

24.01.24 Brentano Quartet

Streichquartett N° 14

29.04.25 Belcea Quartet

Streichquartett N° 15

29.02.16 Arcanto Quartett

Streichquartett N° 16

04.05.07 Alban Berg Quartett

^{DE} Der «Mount Everest» der Kammermusik

Daniela Zora Marxen

«Warum den Augenblick nicht ergreifen, da er so schnell verfliegt»
– so schrieb Ludwig van Beethoven 1807 an die französische Pianistin Marie Bigot de Morogues. Was wäre in dieser Saison näherliegend, als den Komponisten beim Wort zu nehmen und seinen 200. Todestag mit einem vollständigen Zyklus seiner Streichquartette zu begehen? Nachdem das lang herbeigesehnte Jubiläumsjahr 2020 zu Beethovens 250. Geburtstag aufgrund der Pandemie mehr oder weniger ins Wasser fiel, erwecken das Belcea Quartet und das Quatuor Ébène nun an sechs Abenden die insgesamt sechzehn Quartette des Komponisten zum Leben. Die von 1798 bis 1826 in einem Zeitraum von knapp dreißig Jahren entstandenen Kompositionen gelten als Referenzwerke der Gattung schlechthin. Ihre Bedeutung für die Geschichte des Streichquartetts ist kaum zu überschätzen. Vor allem die späten Quartette umgibt eine nahezu mythische Aura.

Heutzutage scheint es selbstverständlich, dass sich Ensembles wie das Belcea Quartet oder das Quatuor Ébène in jahrelanger Zusammenarbeit dem Studium und der Aufführung von Streichquartetten widmen. Doch ohne den unermüdlichen Einsatz Beethovens für die Gattung wäre eine öffentliche Streichquartett-Reihe wie diese wohl kaum denkbar. Obwohl das Streichquartett sich schon lange im Konzertwesen etabliert hat, sind vollständige Beethoven-Zyklen eine Besonderheit. Sowohl das Belcea Quartet, für das Beethoven der

«Mount Everest» der Kammermusik ist, als auch das Quatuor Ébène haben sich dieser Herausforderung schon gestellt. Letztere widmeten dem Zyklus das Kontinente umspannende Konzert- und Aufnahme-projekt «Beethoven around the world». In der Philharmonie Luxembourg präsentieren die beiden Ensembles die Streichquartette nicht in chronologischer Reihenfolge. Stattdessen kombinieren sie an jedem Konzertabend Quartette aus unterschiedlichen Schaffensphasen und machen so die stilistische Vielfalt sowie den Beziehungsreichtum des Repertoires erfahrbar.

Als Beethoven 1792 im Alter von 21 Jahren nach Wien zog, war die Gattung des Streichquartetts bereits etabliert.

Mehr noch, sie galt als höchste und anspruchsvollste musikalische Ausdrucksform und erfreute sich steigender Popularität. In adeligen und bürgerlichen Kreisen fanden regelmäßige Aufführungen statt. Die Quartette Wolfgang Amadeus Mozarts und Joseph Haydns, der noch heute als «Vater des Streichquartetts» bekannt ist, avancierten zu beliebten Klassikern und wurden von Beethoven studiert. Während Mozart ein Jahr vor Beethovens Ankunft in Wien bereits verstorben war, verfasste Haydn weiterhin neue Quartette.

Beethoven selbst kam verhältnismäßig spät zum Streichquartett. Den Anstoß lieferte der böhmisch-österreichische Fürst Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, der 1798 bei Beethoven und Haydn neue Streichquartette in Auftrag gab. Zu diesem Zeitpunkt hatte der 28-Jährige schon mehrere kammermusikalische Werke verfasst, ohne sich an das Streichquartett gewagt zu haben. Der zeitgleiche Auftrag an ihn und Joseph Haydn, den Wegbereiter



Lucien Lévy-Dhurmer: *Beethoven-Maske* (um 1906)

der Gattung, dürfte ein zusätzlicher Ansporn gewesen sein. Als Beethoven mit der Arbeit an seinen ersten sechs *Streichquartetten* op. 18 begann, mag er das junge Schuppanzigh-Quartett vor Augen gehabt haben, das in den Wiener Salons der Zeit auftrat und eine entscheidende Rolle für die Verbreitung seiner Quartette spielen sollte.

Zu den mittleren Quartetten gehören die drei sogenannten «*Rasumowsky*»-Quartette op. 59, das «*Harfenquartett*» op. 74 und das *Streichquartett* op. 95. Sie entstanden in den Jahren 1806 bis 1810.

In ihnen erweiterte Beethoven die Möglichkeiten der Gattung drastisch. Die erste Dreiergruppe gab der russische Gesandte in Wien, Graf Andreas Rasumowsky, bei ihm in Auftrag. Darin verarbeitete Beethoven unterschiedliche russische Volkslieder. Mit der Herausgabe von zunächst sechs und hernach drei Quartetten folgte er einem üblichen Modell. Doch ab dem *Streichquartett op. 74*, das wegen seiner Pizzicato-Passagen den Beinamen «*Harfenquartett*» erhielt, löste er das Gruppengefüge auf und gab seine Quartette fortan einzeln und durchgängig nummeriert heraus. So folgte auf das «*Harfenquartett*» das zügige *Streichquartett op. 95*.

Nachdem er die Gattung an die zehn Jahre ruhen ließ, nahm er im November 1822 im Alter von 51 Jahren einen Kompositionsauftrag für «*ein, zwei oder drei*» neue Streichquartette von Fürst Nikolaus Borissowitsch Galitzin an. Er begann ein erstes davon zu skizzieren, widmete sich dann aber der Vollendung der *Missa solemnis*, den *Diabelli-Variationen* und der *Neunten Symphonie*. Erst 1824, drei Jahre vor seinem Tod, vertiefte er sich in die Komposition des ersten der kommenden fünf späten Streichquartette (op. 127, 130, 131, 132 und 135). Von 1825 an konzentrierte Beethoven sein ganzes kompositorisches Denken auf sie. In keiner anderen Phase seines Lebens war er von einer einzigen Gattung derart gefesselt. Seine Arbeit wurde durch keine anderen Großprojekte oder Vorkommnisse unterbrochen, nicht einmal durch den Selbstmordversuch seines Neffen.

Obwohl die letzten Quartette sowohl den Zeitgenossen als auch der Nachwelt viele Rätsel aufgaben, blieb ihre Wirkung nicht aus. Felix Mendelssohn Bartholdy war begeistert von ihnen. Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, aber auch Hans Werner Henze und Pierre Boulez schrieben Texte über sie. Ihre Faszination liegt unter anderem darin begründet, dass Beethoven, der sich bereits in den 1810er Jahren langsam aus der Öffentlichkeit zurückzog, darin neue Freiräume erschloss und alle Erwartungen an seine Kompositionen hinter sich

ließ. Mit seinem Aufsatz *«Beethovens Spätstil»* prägte der Philosoph Theodor W. Adorno den Blick auf diese Werke, die zunehmend auf Überleitungspassagen verzichten, Extreme nebeneinanderstellen und Zäsuren hörbar machen.

I. Konzert: Ein folgenreicher Aufbruch

Eröffnet wird die Reihe vom Belcea-Quartett, für das Beethovens Kompositionen nach eigener Aussage seit der ersten gemeinsamen Probe im Jahr 1994 im Zentrum stehen. Für das Ensemble liegt die *«Vollkommenheit»* dieser Quartette *«in ihrer beispiellosen Intensität sowie in der erstaunlichen Entwicklung, die zwischen den frühen und den späten Werken zurückverfolgt werden kann.»* Schon am ersten Abend treffen ein frühes und zwei späte Streichquartette aufeinander und lassen die *«dreißig Jahre währende Umwälzung, die für immer die Art und Weise verändert hat, in der wir Musik erleben»*, lebendig werden.

Beethovens erste Kompositionen entstanden in seiner Geburtsstadt Bonn. Dort trat er früh als versierter Pianist und Improvisator in Erscheinung, spielte Bratsche im Orchester und kam so mit dem maßgebenden Orchesterrepertoire seiner Zeit in Kontakt. So führte er mit dem Bonner Orchester unter anderem die Klavierkonzerte Wolfgang Amadeus Mozarts auf.

Am Morgen des 2. November 1792 verließ der junge Komponist Bonn und brach mit der Kutsche in Richtung Wien auf.

Dort sollte er *«Mozart's Geist aus Haydens Händen»* erhalten, wie Graf Waldstein in seinem Stammbuch vermerkte. Die einwöchige Reise war mit zahlreichen Strapazen verbunden, die der Komponist

über sich ergehen ließ, weil er sich mit diesem Umzug einen Lebens-
traum erfüllte. Gleichzeitig brachte er sich in Sicherheit, denn die
französische Annexion des Rheinlands schien kurz bevorzustehen.

Zu dieser Zeit hatte Wien zwanzigmal so viele Einwohner wie Bonn
und bot unzählige Gelegenheiten, sich musikalisch einzubringen.
Während das Musikleben florierte, war das politische Geschehen von
zahlreichen Repressionen geprägt. In Frankreich tobte die Revolution,
deren subversive Einflüsse unter allen Umständen unterbunden
werden sollten. Da Beethoven keine Festanstellung innehatte, bestand
seine zentrale Anlaufstelle für Unterstützung im aristokratischen
Mäzenatentum. Zwar gab es zu dieser Zeit noch keinen öffentlichen
Konzertsaal in Wien, doch der kaiserliche Hof konnte bereits auf eine
lange musikalische Tradition zurückblicken. Neben der städtischen



Bernardo Bellotto: *Der Lobkowitzpalast in Wien* (1759/60)
Kunsthistorisches Museum Wien

Operntradition breitete sich die Instrumentalmusik in den adeligen Lustgärten und Musiksalons aus, in denen Beethoven auch als Pianist und Improvisator auftrat. Von den circa dreißig adeligen Mäzenen, die Beethoven unterstützten, sind mindestens zwanzig Widmungsträger seiner Kompositionen. So auch Fürst Lobkowitz, der Beethoven um die Jahreswende 1798 mit der Komposition neuer Streichquartette beauftragte.

Seine ersten sechs Quartette veröffentlichte Beethoven in einer Sammlung, die als erster Höhepunkt seines Schaffens gilt. Da sämtliche Autographe verloren sind, kann nicht abschließend geklärt werden, in welcher Reihenfolge die Werke entstanden sind. Das charmante **Streichquartett N° 2 in G-Dur op. 18/2** komponierte Beethoven aller Wahrscheinlichkeit nach im Mai 1799 als drittes der Reihe. In ihm scheinen die Anmut und der Humor Joseph Haydns deutlich hindurch. Beethovens Skizzenbuch enthält die Notiz: *«das zweite Quartett in einem leichten Stil, außer seinem Finale»*. Die Pausen im Hauptthema des Allegro-Kopfsatzes tragen zu seinem pointierten Charakter bei. Vieles im Satzablauf orientiert sich an bekannten Mustern. Und dennoch hält der Satz Überraschungen bereit, etwa den verschleierte Reprisebeginn – für den auch Haydn bekannt ist – oder Durchführungselemente, die bis weit in die Reprise hineinreichen. Der zweite Satz überrascht mit seinen abrupten Tempowechseln zwischen den beiden Adagio-Außenteilen und dem mittleren Allegro. Unvermittelte Tempowechsel wie diese sind auch in einigen der späten Quartette zu hören. Auf den anschließenden Scherzo-Satz folgt ein Schlusssatz in Sonatenform. Während das Ende der Durchführung und die Reprise des ersten Satzes eher unkonventionell gestaltet sind, erfolgt die Vorstellung des Finalsatzes unaufgeregt und beschert dem Werk ein heiteres Ende.

Sein letztes ***Streichquartett N° 16 in F-Dur op. 135***, das gleichzeitig seine letzte größere Komposition darstellt, erarbeitete Beethoven von Juli bis Oktober 1826. Eine Zeit davon verbringt er auf dem Gut seines Bruders, des Apothekers Johann van Beethoven, im abgeschiedenen niederösterreichischen Gneixendorf. Für den Musikwissenschaftler und Beethoven-Biographen Louis Lockwood ist das 16. Streichquartett der *«Inbegriff von Subtilität, Kürze und Humor»* und somit zweifelsohne eine passende Ergänzung zu dem zuvor gehörten *Streichquartett N° 2*. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, dass auch dieses Werk aufgrund seiner kurzen Dauer und der Rückkehr zur Viersätzigkeit bisweilen als konservativ oder gar nostalgisch verstanden wurde.

Der erste Satz, ein Allegretto, ist voll von eigentümlichen Momenten sowie kurzen, diskontinuierlichen Motiven und Phrasen, die vertauscht werden und dem Satz eine ganz eigene Zeitlichkeit verleihen, in der gleiche Augenblicke mehrfach aufzutauchen scheinen. Nachdem die Hauptmotive vorgestellt wurden, beginnt die Durchführung mit einem Fugato. Darauf folgen weitere Verfahren, die das musikalische Material durch die Tonarten führt. An zweiter Stelle steht ein schwungvoller Scherzo-Satz, der seine humorvollen Qualitäten aus den zahlreichen rhythmischen Verschiebungen und Synkopierungen bezieht, die gleich in der ersten Phrase zu hören sind. Der Trio-Teil mildert die Spannung und führt die Stimmen in geordnete Bahnen, bevor der wiederkehrende Scherzo-Teil sie erneut auseinanderreißt. Mit drei Akkorden auf der Tonika und einer stufenweise abnehmenden Dynamik vom Forte bis hin zum Pianissimo scheint der Satz sich sanft dem Ende zuzuneigen, bevor ein plötzlicher Forte-Ausbruch für reichlich Überraschung sorgt.

Der langsame Satz in Des-Dur präsentiert Variationen über eine geistreiche Melodie, von denen jede eine neue emotionale Bedeutungsebene erschließt. Die kanonischen Imitationen zwischen der ersten Violine und dem Cello in der dritten Variation erinnern an Momente aus dem Kopfsatz des *Streichquartetts N° 14*, das im Anschluss zu hören sein wird.

Seine große Bekanntheit verdankt das Streichquartett seinem sagenumwobenen Finale.

Sowohl im Autograph als auch in der Erstausgabe ist der vierte Satz mit den Worten *«Der schwer gefaßte Entschluss»* überschrieben, über die Musikbegeisterte noch heute sinnieren. Verschiedene Auslegungen stehen im Raum: Während manche die Überschrift als Witz oder belanglose Alltagsphrase deuten, beziehen andere sie auf Beethovens Verzweiflung über den Suizidversuch seines Neffen oder seine eigene Gebrechlichkeit. Doch damit nicht genug – auf die Überschrift folgen kurze Notensysteme mit den textierten Phrasen *«Muss es sein? Es muß sein! Es muß sein!»*. Sie beziehen sich auf einen wenige Monate zuvor entstandenen Scherzkanon und kündigen die Hauptabschnitte des Finales an. Die Frage *«Muss es sein?»* ist im Bassschlüssel notiert, steht im 3/2-Takt und ist mit der Tempoangabe *«Grave»* versehen. Ihre Melodie sinkt ab, um wieder aufzusteigen. Darauf folgt die zweimalige Antwort *«Es muß sein!»*, die melodisch zunächst aufsteigt, um anschließend abzufallen. Sie ist in einem 2/2-Takt im Violinschlüssel notiert und mit *Allegro* überschrieben. Das doppelte Erscheinen der Antwort – die Wiederholung erklingt einen Ganzton tiefer – verleiht ihr mehr Nachdruck. Während die Frage in f-moll steht, erklingt die Antwort in F-Dur. Auf diese Weise stellt Beethoven gleich zu Beginn die Dualität zwischen Frage und



Das Belcea Quartet in der Salle de Musique de Chambre am 29. April 2025

Antwort sowie Zweifel und Vergewisserung vor, auf der der Satz beruht. Gleichzeitig rückt er die Instrumentalmusik in eine bemerkenswerte Nähe zur gesprochenen Sprache, ein zentrales Merkmal seiner späten Quartette, das hier seinen Höhepunkt erreicht. Am Grave-Satzbeginn erklingt die Frage zunächst mehrfach im Bassregister, erwidert von verschiedenen Figuren in den hohen Streichern, bevor die selbstbewusste Antwort in hoher Lage im darauffolgenden Allegro-Abschnitt ertönt. Im weiteren Verlauf werden Frage und Antwort immer wieder aufgegriffen, dabei werden zahlreiche Passagen im Kanon geführt. Das letzte Wort hat schließlich die entschiedene Antwort «*Es muß sein!*».

Einige Merkmale verbinden das *Streichquartett op. 135* und das ***Streichquartett N° 14 op. 131***, nicht nur in motivischer Hinsicht. Der langsame Satz des gerade gehörten op. 135 war ursprünglich als

Schluss von op. 131 geplant. Beide Quartette entstanden im Jahr vor Beethovens Tod. Die Uraufführung desselben sollte der Komponist nicht mehr erleben. Auch dieses Werk war als unabhängiges Projekt konzipiert. In tonartlicher Hinsicht handelt es sich um Beethovens experimentellstes Werk, was in seiner ungewöhnlichen Tonart cis-moll und den damit einhergehenden neuen Klangfarben begründet liegt. Diese Tonart verwendete Beethoven bislang nur in einer einzigen Komposition, der sogenannten «*Mondschein*»-Sonate. Wie auch die zwei vorangegangenen Streichquartette zeichnet sich op. 131 durch einen radikal neuen Formplan aus. Erst nachträglich wurde Beethoven dazu überredet, die Sätze zu nummerieren. Seitdem ist von sieben Sätzen die Rede, allerdings herrscht bis heute Uneinigkeit darüber, ob man durch unterschiedliche Bewertung der einzelnen Teile nicht doch auf fünf oder vier Sätze kommt. Beethoven selbst entschied sich während der Arbeit an dem Quartett mehrfach um, so sind insgesamt fünf verschiedene Satzpläne von ihm überliefert. Die Komposition versammelt traditionelle Formen und Satztechniken, wie einen Variationensatz, ein Scherzo, rondoartige Elemente oder Merkmale eines Sonatensatzes. Gleichzeitig zeichnet sie sich durch unüblich kurze Überleitungen, unerwartete Wechsel und hervorbrechende Motive aus. Im Scherzo experimentiert Beethoven mit Klangfarben wie in keinem seiner bisherigen Quartette. Er setzt verschiedene Arten von Pizzicati ein und eine der ersten Verwendungen des «sul ponticello» im Quartett-Repertoire, bei dem durch nahes Spiel am Steg ein nasaler Klang entsteht. Spieltechnisch soll das Quartett so schwierig gewesen sein, dass von einer im September 1826 geplanten Aufführung abgesehen wurde. Zur Mythenbildung rund um das Werk trug bei, dass Franz Schubert fünf Tage vor seinem Tod als letzte musikalische Bitte geäußert haben soll, dieses Streichquartett zu hören. Im November 1828 wurde es ihm vorgespielt.

II. Konzert: Von Wien bis nach St. Petersburg

Den zweiten Abend der Reihe bestreitet das Quatuor Ébène. Die Vorbereitung des Zyklus bezeichneten die Musiker in einem Interview als *«riesige Herausforderung»*. Auch sie mussten den Gipfel der Beethoven'schen Streichquartette nach eigener Aussage erst erklimmen und sich jahrelang *«hocharbeiten»*. Beethoven ist für sie *«kosmisch, metaphysisch, unglaublich visionär, so elegant wie Mozart, so verspielt wie Haydn, so strukturiert wie Brahms, so romantisch wie Schumann, so kontrastreich wie Bartók...»*

Ihr Konzert beginnen sie mit dem ***Streichquartett N° 1 op. 18/1***.

Obwohl es die Eins im Titel trägt, handelt es sich nicht um das erste, sondern vermutlich um das zweite von Beethovens frühen Quartetten, das im April 1799 entstand. Zahlreiche Überarbeitungen vor allem des Kopf- und Finalsatzes zeugen von Beethovens hohem Anspruch an die Gattung und verdeutlichen, wie er das Werk nachträglich straffte und ihm schärfere Konturen verlieh. Seinen Freund Carl Amenda bat er in einem Brief, die Komposition nicht weiterzugeben. Er habe das ganze Werk überarbeitet, weil er *«erst jetzt recht quartetten zu schreiben [wusste]»*. Ein eingängiges, kurzes Motiv bildet die treibende Kraft des ersten Satzes, worin es in vielfältigen Ausprägungen erscheint: in verschiedenen Lagen, mit unterschiedlicher Begleitung oder fehlendem Anfangston. Der Seitensatz ist geprägt von ruhig fließenden Achteln in der Dominante. Der langsame zweite Satz ist bekannt für seine Ausdrucksstärke. Aus Bemerkungen in Beethovens Skizzen geht hervor, dass er den Satz mit der Grabszene aus William Shakespeares *Romeo und Julia* in Verbindung brachte, was einige Musikwissenschaftler*innen dazu verleitete, das Hauptthema in d-moll Romeo und das erste Seitenthema in F-Dur Julia zuzuordnen. Selbst wenn man von jenem Hinweis absieht, der nicht für die Nachwelt bestimmt war, präsentiert die gewichtige Sonatenform unverkennbar den Konflikt zweier Grundprinzipien. Im ersten und letzten Satz des Werkes verweisen fugierte Passagen auf den intellektuellen Charakter der Gattung.



Albert Joseph Moore: *The Quartet, a Painter's Tribute to Music* (1868)

Das ***Streichquartett N° 10 op. 74*** entstand im Sommer 1809 zeitgleich mit dem *Klavierkonzert N° 5*, das ebenfalls in Es-Dur steht. Es ist das erste Quartett Beethovens, das keiner Gruppe angehört. Wie schon die frühen *Streichquartette op. 18* ist auch *op. 74* dem Fürsten Lobkowitz gewidmet. Seinen Beinamen «*Harfenquartett*» verdankt es den ausgedehnten Pizzicato-Passagen des Kopfsatzes. In Mozarts, Haydns, aber auch Beethovens frühen Quartetten boten Pizzicato-Stellen allenfalls beiläufige kontrastierende Effekte. In diesem Satz werden sie erstmals zu einer substanziellen Ebene und erscheinen wohlberechnet über den Satz verteilt. Zum ersten Mal treten sie nach der Vorstellung des ersten Themenabschnitts auf. In der Durchführung erscheinen sie als Überleitung zur Reprise, in der sie abermals zurückkehren. In der anschließenden Coda wird der bisherige Einsatz noch übertroffen, während die erste Violine zur längsten Kadenz aller Beethoven'schen Quartette ansetzt. Die Musik mündet in eine *Fortissimo*-Kadenz mit gestrichenen Schlussakkorden. Der langsame

Satz, ein bewegendes Adagio in As-Dur, steht in krassem Kontrast zum dynamischen Scherzo in c-moll, dessen Trio kontrapunktische Verfahren zur Schau stellt. Das Allegretto-Finale besteht aus einem Variationensatz.

Das ***Streichquartett N° 9 op. 59/3*** steht in C-Dur, einer Tonart die wenige Minuten zuvor bereits im *Streichquartett N° 10* angeklungen ist. Es gilt als Krönung der drei Rasumowsky-Quartette und entstand im Jahr 1807. Jedes dieser drei Werke erweiterte die Möglichkeiten der Gattung auf bemerkenswerte Weise. Manche sprechen gar von einem revolutionären Schritt in Beethovens mittlerer Schaffensphase. Das wird umso deutlicher, wenn man sich vor Augen führt, dass der Abstand zwischen dem *Streichquartett N° 1* und dem *Streichquartett N° 9* in etwa so groß ist, wie der Abstand zwischen der *Ersten Symphonie* (1799) und der *Fünften Symphonie* (1807/08). Der Auftrag zu den drei Quartetten erging 1805 von Graf Andreas Kyrillowitch Rasumowsky, russischer Gesandter am Wiener Hof und Haydn-Liebhaber, der selbst zweite Violine in einem Streichquartett spielte und zahlreiche Quartett-Aufführungen förderte. Ein Jahr nach der Fertigstellung der Rasumowsky-Quartette übernahm er die Protektion des Schuppanzigh-Quartetts, dessen Quartettleiter und Konzertmeister Ignaz Schuppanzigh an zahlreichen beethoven'schen Uraufführungen beteiligt war.

Die Arbeiten an der Werkgruppe begann Beethoven in einer Phase enormer Produktivität.

In sie fiel auch die Entstehung des *Klavierkonzerts N° 4*, der *Symphonie N° 4*, des *Violinkonzerts* sowie der *Coriolan-Ouvertüre*. Im Gegensatz zur vorangegangenen Streichquartettreihe op. 18

entstanden die drei Quartette vermutlich in der Reihenfolge ihrer Nummerierung. Neben ihren tonartlichen Verwandtschaften sind die drei Kompositionen durch die Verwendung russischer Themen miteinander verbunden, für die Beethoven auf eine bekannte Sammlung russischer Volkslieder von Iwan Prach zurückgriff, die 1709 in St. Petersburg erschien. Bis zu diesem Zeitpunkt scheint Beethoven außer in Variationensätzen keine wiedererkennbaren Volkslieder in seinen Instrumentalwerken verwendet zu haben. Neben dieser Neuheit stehen in der Trilogie auch innovative Ausdrucksweisen und neue technische Schwierigkeiten. Am letzten Streichquartett der Reihe nahm Beethoven einige tiefgreifende Änderungen vor. Ein verworfenes Thema im 2/4-Takt verwendete er einige Jahre später im langsamen Satz seiner *Symphonie N° 7*. Das dritte Rasumowsky-Quartett scheint die vielen Spannungen der ersten beiden Quartette abmildern zu wollen. Auf eine mysteriöse und harmonisch mehrdeutige Einleitung folgt ein Allegro-Satz in C-Dur. Der langsame zweite Satz beruht vermutlich auf einer russischen Vorlage. Über 50 Jahre später fertigte Modest Mussorgski eine Klaviertranskription des Satzes an. Nach dem dritten Satz, einem Menuetto in C-Dur, erklingt ein energisches Finale in Sonatenform. Sein Fugato, ein wahrhaftes perpetuum mobile, versetzt Hörerinnen und Hörer seit jeher in Staunen.

III. Konzert: Von Melancholie und Dankbarkeit

Das innige und kompakte ***Streichquartett N° 6 in B-Dur op. 18/6*** beschließt die Gruppe der frühen Quartette mit hoher Kunstfertigkeit. Auf den Allegro-Kopfsatz in der Grundtonart folgt einer der expressivsten frühen langsamen Sätze Beethovens mit einem überraschenden Fortissimo-Ausbruch in der Reprise. Das Scherzo ist eine rhythmische Tour de Force mit unzähligen Synkopierungen. Doch der Kern der Komposition ist der mit «*La Melinconia*», italienisch für Melancholie oder Schwermut, überschriebene Finalsatz. Er ist «*mit dem größtmöglichen Feingefühl auszuführen*» und besteht aus vier Teilen: Auf das Adagio folgt ein Allegretto quasi Allegro-Abschnitt,

nach dem Passagen aus dem ersten und zweiten Teil abwechselnd wiederkehren. Nach dem Hin und Her zwischen den beiden Gegensätzen gewinnt der Satz allmählich an Stabilität und mündet in eine rauschende Prestissimo-Schlusspartie, eine der schnellsten Passagen, die bei Beethoven zu finden ist.

Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart verwendeten in keinem ihrer Streichquartette Titel.

Deshalb deuten manche Beethovens «*La Melinconia*»-Überschrift als Versuch, programmatische Elemente in die Gattung einzuführen. Einigkeit besteht darüber, dass das Melancholische sich auf den dunklen Adagio-Beginn bezieht, der durch unerwartete Kontraste überrascht und sich in entfernte harmonische Regionen vorwagt. Doch wie genau ist die Bezeichnung zu verstehen? Darüber gehen die Meinungen auseinander. Der amerikanische Musikwissenschaftler Joseph Kerman bezieht den schwermütigen Titel auf Beethovens beginnende Taubheit. Der deutsche Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus hingegen möchte biographische Bezüge außen vorlassen und plädiert dafür, Beethoven habe die «*philosophische Melancholie*» in Musik gesetzt. Andere Autoren wie Louis Lockwood weiten den Blick und nehmen das Gegensatzpaar bestehend aus Adagio und Allegretto in den Blick und deuten Traurigkeit und Fröhlichkeit als zwei Seiten der Melancholie.

Ist das *Streichquartett N° 6* das erste Beethovens mit einer derart sprechenden Satzüberschrift, so folgt mit dem **Streichquartett N° 15 op. 132** eines der in dieser Hinsicht berühmtesten Beispiele. Während der Entstehung des zweiten der späten Streichquartette litt Beethoven unter schweren Unterleibsbeschwerden. Behandelt wurde er in diesen Jahren von dem Naturwissenschaftler und



Lucas Cranach der Ältere: *Die Melancholie* (1532)
Statens Museum for Kunst, Kopenhagen

Mediziner Dr. Anton Braunhofer, der auf die strikte Befolgung seiner Anordnungen pochte. Beethoven revanchierte sich bei verschiedenen Gelegenheiten bei ihm unter anderem mit der Widmung des *«Abendlieds unterm gestirnten Himmel»* sowie den beiden humorvollen Kanons *«Ich war hier, Doktor»* und *«Doktor, sperrt das Tor dem Tod, Note hilft auch aus der Noth»*. Letzteren übermittelte Beethoven seinem Arzt in einem Brief und versicherte ihm seine *«Hochachtung und Dankbarkeit»* für die erfolgte Genesung, nach der der berühmte langsame Satz mit der Bezeichnung *«Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lidischen Tonart»* entstand.

Das fünfsätzige Quartett steht in a-moll, einer Tonart, die nur selten bei Beethoven anzutreffen ist. Seine kurze und betrübte Einleitung beginnt mit einem viertönigen Motiv im Violoncello, das den Kopfsatz entscheidend prägt und in unterschiedlichen Ausprägungen in allen Quartetten nach op. 127 anzutreffen ist. Daraufhin nimmt das Allegro seinen Lauf und kombiniert flüchtig verschiedene Grundmotive

miteinander. Figuren tauchen auf und verschwinden wieder, das Einsetzen der Grundtonart wird lange hinausgezögert und selbst die Reprise verspricht zunächst keine Sicherheit, weil es zwei von ihr zu geben scheint. Es folgt ein walzerhaftes Scherzo mit einem verträumten Musette-Teil und leichtfüßigen melodischen Bewegungen. Dieser Abschnitt lässt an die Musetten von Johann Sebastian Bach denken, den Beethoven einst als *«unsterblichen Gott der Harmonie»* bezeichnete. Schließlich erklingt der vielleicht berühmteste Quartett-Satz Beethovens, der *«Heilige Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit»*.



Gwen John: *Die Genesende*

Seine entrückte Klangwelt verdankt der Variaionensatz dem Rückgriff auf die jahrhundertealte lydische Kirchentonart.

Nicht nur die Wahl der Tonart ist ungewöhnlich. Anstatt eine bereits bestehende Chormelodie als Grundlage des Satzes zu verwenden, entwickelt Beethoven einen eigenen fünfzeiligen Cantus firmus. Durch den Rückgriff auf die Kirchentonart ergibt sich ein neuartiger harmonischer Kontrast, wenn nach der statischen Anfangspassage der lebhaftere, mit *«neue Kraft fühlend»* überschriebene Dur-Teil erklingt. Auf die Bedächtigkeit des Gebets folgt ein kurzer Marsch mit rhythmisch prägnanten Akzenten in der Grundtonart. Doch bevor das eigentliche Finale beginnt, ist eine Art Rezitativ in der ersten Violine zu hören, in dem Beethoven das Quartett abermals an die Grenzen der Sprache führt. In einer Oper bereitet ein Rezitativ eine Arie vor, in diesem Fall dient es als Einstimmung auf das Finale. Das Thema für den Rondosatz hat Beethoven schon einige Jahre zuvor ersonnen. Allem Anschein nach war es als potenzielles Hauptthema für ein instrumentales Finale der *Neunten Symphonie* gedacht. Zur Coda fügte Beethoven später 45 Takte hinzu. In seinem Spätwerk gewinnen die Proportionen eines Werks für ihn zunehmend an Bedeutung. Das Finale endet mit einem Dur-Schluss.

Am 9. September 1825 fand eine kurzfristig organisierte Privataufführung des Quartetts im Wiener Gasthaus «Zum Wilden Mann» statt, wo anschließend gespeist wurde. Von dem geselligen Zusammenreffen zeugt ein zu diesem Anlass geführtes Konversationsheft, an dem insgesamt sieben Schreiber beteiligt waren. Aufgrund seiner vollständigen Ertaubung nutzte Beethoven ab dem Jahr 1818 hunderte Hefte wie diese, um mit seinem Umfeld zu kommunizieren. Seine Gesprächspartner notierten dort Beiträge, auf die Beethoven meist mündlich antwortete. Neben zahlreichen Wortspielen und knappen Phrasen finden sich in ihnen immer wieder interessante Hinweise zu Aufführungen und Werken.

IV. Konzert: Höher, schneller, weiter

Im Jubiläumsjahr 2020 präsentierte die Deutsche Post die von Thomas Steinacker gestaltete Sonderbriefmarke 250. *Geburtstag Ludwig van Beethoven* mit einer Rekordauflage von 626 Millionen Exemplaren – die bis dahin höchste Erstauflage seit Bestehen der Deutschen Post AG. Schon zuvor ehrten zahlreiche Staaten von Albanien bis zur ehemaligen Sowjetunion den Komponisten mit einer Briefmarke. Die anhaltende Faszination für Beethoven hängt vielleicht auch mit seinem unerschütterlichen Glauben an den Fortschritt der Kunst zusammen, der ihn antrieb und unermüdlich nach neuen Lösungen suchen ließ. Ähnlich wie sein Zeitgenosse Johann Wolfgang von Goethe, der sich in nahezu allen literarischen Kunstformen vom Drama über den Roman bis hin zum Gedicht verewigte, setzte auch Beethoven in zahlreichen Gattungen neue Maßstäbe. Im vierten Konzert, das vom Quatuor Ébène bestritten wird, stehen zwei seiner imposantesten Streichquartette im Fokus.

Das 1806 entstandene viersätzigige ***Streichquartett N° 7 op. 59/1*** ist das längste der drei «*Rasumowsky*»-Quartette. Sein Umfang ist in etwa mit der «*Eroica*» zu vergleichen. Alle Sätze stehen in der Sonatenform. Der erste unter ihnen zeichnet sich durch zahlreiche motivische Wechselbeziehungen aus und ist der bis dahin umfangreichste Kopfsatz der Streichquartettliteratur. Doch das ist nicht die einzige Grenzüberschreitung. Entgegen aller Erwartungen ist es das Violoncello, das das Eröffnungsthema in tiefer Lage vorstellt, begleitet von pulsierenden Figuren in der zweiten Violine und Bratsche, die die Melodie harmonisch anreichern. Weder Joseph Haydn noch Wolfgang Amadeus Mozart stellten in ihren Quartetten jemals ein eröffnendes Hauptthema ausschließlich in der Basslage vor. Diese originelle Umkehr liefert einen Vorgeschmack auf eines der Anliegen des Satzes: das Spiel mit den Lagenkontrasten.

Der Anfangsteil erklimmt nach dem Durchschreiten von vier Oktaven seinen ersten Gipfel. Der eigentliche Höhepunkt wird jedoch erst in der Coda erreicht, wenn das Hauptthema zum ersten Mal in höchster Lage zu hören ist. Auch die rhythmische Intensität nimmt allmählich zu. Wie schon der erste beginnt der zweite Satz mit einer viertaktigen Phrase im Violoncello. Obwohl er nicht so betitelt ist, handelt es sich um eine Art Verschmelzung der Scherzo- mit der Sonatenform, deren Hauptelemente in der Wiederholung einer kurzen motivischen Zeile sowie einer kontrastierenden Phrase in der zweiten Violine bestehen. Auf diesen harmonisch komplexen Satz folgt der tragische langsame Satz, dessen thematisches Material vor allem in der ersten Violine und im Cello präsentiert wird. In der Coda folgt ein erster Lichtblick in den Violinen, bevor wie schon im ersten Satz das erste Thema in hoher Lage erklingt. Anschließend bereitet die erste Violine feinfühlig den gravierenden Stimmungswechsel im Finale vor. In ihm erklingt das erste russische Lied als Hauptthema. Es handelt von der Rückkehr eines Soldaten aus dem Krieg.

In der Partitur ist die Melodie mit «Thème russe» überschrieben.

Während das Cello das Thema vorstellt, erklingt in der ersten Violine ein insistierender Triller. Der Satz zeichnet sich durch seinen Elan und seinen Umfang aus. Auf eine ausdauernde Durchführung folgt eine ausgedehnte Coda, die alle möglichen Kombinationen zwischen den beteiligten Stimmen ausreizt. Das Quartett endet mit kraftvollen Gesten. Es wurde zur Inspirationsquelle für Komponisten wie Robert Schumann, Felix Mendelssohn Bartholdy und Johannes Brahms. In Cosima Wagners Bayreuther Tagebüchern ist zu lesen, dass Richard Wagner sich in seinen letzten Lebensjahren zunehmend mit diesem Streichquartett beschäftigt hat.



Briefmarke der Deutschen Post zum Beethoven-Jubiläum 2020, Design: Thomas Steinacker

Auch das ***Streichquartett N° 13 op. 130 mit Großer Fuge op. 133*** genießt Kultstatus. Ein halbes Jahr lang arbeitete Beethoven an dem Werk, das ursprünglich als drittes und letztes Quartett der späten Reihe gedacht war. Damit wäre eine ähnliche Trilogie wie bei den «*Rasumowsky*»-Quartetten *op. 59* entstanden, allerdings in größerem Ausmaß: ein erstes umfangreiches Werk in Dur, ein zweites mit vielfältigen Satztypen in moll und ein drittes, das wiederum in Dur steht, und eine Schlussfuge aufweist. Formal beeindruckt das Quartett mit einigen Neuheiten. Seine sechs Sätze sind zyklisch gedacht, verzichten allerdings auf ausgedehnte Überleitungen. Wie so oft skizzierte Beethoven zunächst den formalen Rahmen, indem er den Charakter des Beginns und des Finales festlegte. Zu diesem Zeitpunkt konzipierte er den Finalsatz als Fuge mit einem Thema, das eng mit dem Anfangsteil des Quartetts verbunden ist. Das Hauptgewicht liegt auf den beiden Außensätzen, die vier kurze Innensätze mit unterschiedlicher Charakteristik einrahmen. Aufgrund dieser Eigenschaften beschrieb Louis Lockwood das Quartett sprechend als eine

«Kette verschiedenfarbiger Perlen mit je eigenen Lichtreflexionen». Die langsame Einleitung des ersten Satzes bahnt dem gewichtigen Allegro-Hauptabschnitt seinen Weg. Im Gegensatz dazu folgt mit dem zweiten Satz das kürzeste Scherzo, das Beethoven jemals für Streichquartett verfasste, ein raues Presto, das in lediglich zwei Minuten am Publikum vorbeirauscht. Danach erklingen ein anmutiger Satz in Des-Dur sowie ein tänzerischer vierter Satz im 3/8-Takt. Der letzte, langsame Innensatz ist eine Cavatina in Es-Dur.

Abgerundet wird der Zyklus von einer gigantischen Fuge mit einer Länge von 741 Takten, die die vorangegangenen Sätze in Umfang und Schwierigkeitsgrad bei Weitem übertrifft. Sie besteht aus mehreren kontrastierenden Teilen in unterschiedlichen Tonarten und Tempi. Sie ist keine Fuge im strengen Sinn sondern als «tantôt



20-Euro-Silbermünze 2020, Künstler: Hannes Daur
Randschrift: Wahre Kunst bleibt unvergänglich.

libre, tantôt recherchée» («so frei wie kunstvoll») zu verstehen, wie Beethoven nachträglich im Untertitel festhielt. Bis heute entzünden sich an diesem Satz leidenschaftliche Debatten, denn im Nachgang entfernte Beethoven das Finale, veröffentlichte es separat als *Große Fuge op. 133* und verfasste ein humorvolles Ersatzfinale im 2/4-Takt. Doch wie kam es dazu?

Nachdem Beethoven das Werk fertiggestellt hatte, probten Ignaz Schuppanzigh und sein Quartett die Komposition im Januar 1826 in Beethovens Wohnung. Nicht nur das Quartett, sondern vor allem die Fuge empfanden sie als «*sehr schwierig*». Zwei Monate später brachten sie das Werk in Wien zur Uraufführung. Insbesondere das Presto und der tänzerische Satz fanden Gefallen beim Publikum und wurden wiederholt.

Die Fuge hingegen löste allgemeine Verwirrung aus.

Ein Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* beschrieb sie als «*unverständlich, wie Chinesisch*». Die Interpreten hätten mit einer «*Unzahl von Dissonanzen*» zu kämpfen gehabt. Weiter mutmaßte er, einiges wäre wohl «*nicht hineingeschrieben worden, könnte der Meister seine eigenen Werke auch hören*». Die Nachricht von der Schwierigkeit der Komposition für Interpreten und deren Unverständlichkeit für das Publikum verbreiteten sich in Beethovens engstem Kreis. Spätestens fünf Monate nach der Uraufführung stand die Frage einer Abtrennung des Finalsatzes im Raum. Karl Holz, zweiter Violinist des Schuppanzigh-Quartetts und treuer Wegbegleiter Beethovens in seinen letzten Jahren, riet dem Komponisten mehrfach zur Separierung des Satzes und zur Komposition eines neuen

Finales. Schließlich wäre eine getrennte Veröffentlichung auch mit finanziellen Vorteilen verbunden gewesen. Ende September bis November 1826, nur wenige Monate vor seinem Tod, verfasste Beethoven das neue Finale in Gneixendorf. Im Mai 1827, zwei Monate nach seinem Tod, erschienen die Erstausgaben des *Streichquartetts N° 13 op. 130* mit seinem Ersatzfinale, der *Großen Fuge op. 133* sowie eine vierhändige Klavierbearbeitung derselben.

Noch immer stehen sich zwei Lager gegenüber. Die einen setzen auf Beethovens Einverständnis mit der Abtrennung der Fuge. Für die anderen, wie zum Beispiel Arnold Schönberg, stand fest, dass Beethoven sich zu einem neuen Finale überreden ließ, ohne künstlerisch davon überzeugt zu sein. Fest steht, dass die beiden überlieferten Finalsätze so unterschiedlich sind, dass sie dem Streichquartett jeweils einen völlig verschiedenen Gesamteindruck verleihen. Die zehnteilige Schlussfuge ist einer der radikalsten Finalsätze Beethovens, vergleichbar etwa mit dem Finale seiner *Neunten Symphonie*. Er zeugt von seiner Verehrung für Bach und verdeutlicht, dass Beethoven sich zugleich als Erbe und Erneuerer dieses musikalischen Vermächtnisses verstand. Denn wie bereits erwähnt, handelt es sich nicht um eine strenge Bach-Fuge, sondern um zahlreiche kontrapunktische Verfahren, die durch andere Techniken angereichert werden. Das nachträgliche Finale hingegen ist unbeschwerter, eingängiger und subtiler. Manche empfanden es als Erlösung. Beethoven stellte der Nachwelt zwei gegensätzliche Optionen zur Wahl: ein feines, zugängliches Finale oder einen monumentalen und intellektuellen Satz. Das Quatuor Ébène hat sich für die zweite Variante entschieden.

V. Konzert: Rätsel für die Nachwelt

Entgegen der allgemeinen Erwartung handelt es sich bei Beethovens ***Streichquartett N° 3 op. 18/3*** aller Wahrscheinlichkeit nach um sein erstes Quartett. Sein lyrischer Kopfsatz ist durch ein ausge-dehntes Hauptthema und eine klaren Hierarchie zwischen der füh-renden Violine und dem harmonischen Klangteppich der Unterstim-men gekennzeichnet. Eine Überleitung führt zum harmonisch ambiva-lenten Seitenthema, das von dynamischen Kontrasten durchdrungen ist. Die dreiteilige Durchführung verarbeitet das Hauptthema und rei-chert es mit Pausen an. Prägnante Figuren des Hauptthemas gehen auf andere Instrumente über. Den Abschluss bildet ein Fortissimo in allen Instrumenten, auf das eine verkürzte Reprise und eine Coda folgen. Der liedhafte Einstieg des langsamen Satzes dürfte den Erwartungen der Zeit entsprochen haben. Das Seitenthema mit seinen unerwarteten harmonischen Wendungen und kontrapunktischen Elementen wirkt hingegen unkonventioneller und aufgewühlt.

Nach dem dritten Allegro-Satz ist ein Presto-Finale in Sonatenform zu hören, das mit einem tänzerischen Tarantella-Thema aufwartet. Ähnlich wie schon im ersten Satz spielt sich das melodische Geschehen in der ersten Violine ab. Der ganze Satz ist durch einen fortwährenden Achtelpuls geprägt, den Beethoven durch das Hinzufügen von Pausen oder Intervallsprüngen abwechslungsreich gestaltet. Das Thema der fugierten Durchführungspassage leitet sich aus dem Anfang des Hauptthemas ab und wird durch vielfältige Techniken fragmentiert, variiert, umgekehrt und synkopiert. Nach der Reprise lässt die Coda diese kontrapunktischen Verfahren und auch das Hauptthema nochmals kurz aufscheinen und beschließt das Quartett in heiterem Ton.

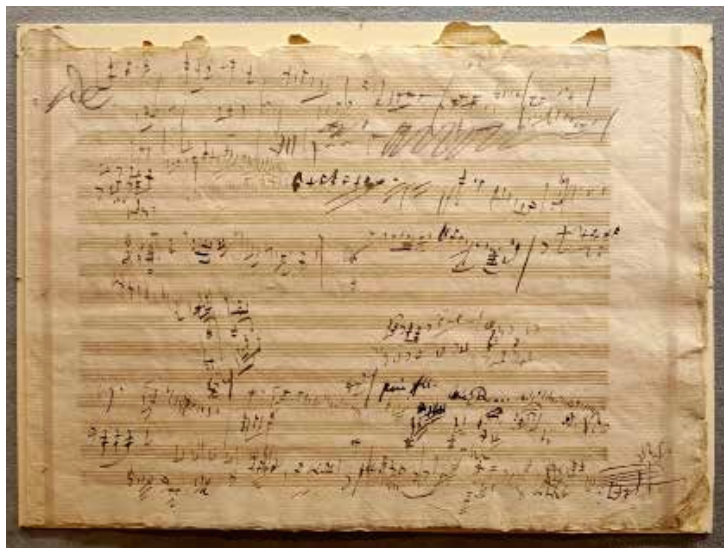


**Jab nach einem Gemälde von Édouard Jean Conrad Hammann:
Ludwig van Beethoven (1870)**

Das ***Streichquartett N° 11 op. 95*** überrascht als bis dahin dichtestes Quartett durch seine Kürze. Die um 1810 beendete Komposition steht wie schon das «*Harfenquartett*» *op. 74* für sich. Beethoven war der Überzeugung, dass es für einen ausgewählten Kennerkreis bestimmt sei und nie öffentlich aufgeführt werden würde. Erst sechs Jahre nach seiner Entstehung wurde es offiziell veröffentlicht. Vielleicht erklärt dieser Umstand seinen intimen, ausdrucksstarken Charakter.

Sein Beiname «*Quartetto serio*» trifft sich mit der Wahl der tragischen Tonart f-moll.

In ihrer stürmischen Art liegen die einzelnen Sätze überraschend nah beieinander. Der Kopfsatz scheint ohne langsame Einleitung mit einem knappen Motiv abrupt mit der Tür ins Haus zu fallen. Auch im weiteren Verlauf drängen sich kurze Figuren dicht und unvermittelt aneinander. Es bleibt kaum Zeit für Überleitungen. Die Exposition wird nicht wiederholt, die Durchführung ist knapp, die Reprise massiv verkürzt. Bis zum Schluss des Satzes scheinen Dichte und Prägnanz im Vordergrund zu stehen. Im Gegensatz dazu lässt sich der zweite Satz in D-Dur von Beginn an mehr Zeit, selbst wenn auch er für einen langsamen Satz recht zügig ist. Die ruhig entwickelten Motive treten bald in komplexeren harmonischen Umgebungen auf und werden abschließend fugiert. Der Elan und die Intensität des Kopfsatzes kehren im Scherzo zurück, das durch ein lyrisches Trio unterbrochen wird. Das abschließende Finale beginnt mit einer sehnsüchtigen Einleitung, bevor auch der Hauptteil im 6/8-Takt mit einigen flehenden Gesten aufwartet. Schließlich neigt sich der Satz im ruhigen Pianissimo seinem Ende zu. Oder etwa doch nicht? Plötzlich bricht eine Coda mit zügigen Läufen los, die nacheinander zwei Gipfelpunkte in der Tonika erreichen. Dieser Schluss sorgte für



Skizzen für das Scherzo und Finale des Streichquartetts N° 11
Morgan Library & Museum, New York City

Irritationen, manche deuteten ihn als möglichen Scherz andere wie der französische Komponist Vincent d'Indy kritisierten ihn. Innerhalb der mittleren Quartette genießt op. 95 den Ruf des «visionären Vorreiters» von Beethovens Spätstil, denn nach seinen freimütigeren Vorgängern scheint es die Tür zu den dunkleren Welten und der kühnen Harmonik der späten Quartette einen Spalt weit zu öffnen.

Auch das mysteriöse **«Rasumowsky»-Quartett N° 8 op. 59/2** aus dem Jahr 1806 zeichnet sich durch äußerste Dichte aus und war für das zeitgenössische Publikum schwer zu fassen. Mit Ausnahme des langsamen Satzes stehen alle Sätze in der düsteren Grundtonart e-moll, die Beethoven nur selten verwendete. Nach zwei selbstbewussten Eröffnungsakkorden herrscht zunächst Stille. Schließlich schleicht sich das erste Thema, eine kurze Phrase im Pianissimo,

in den Satz. Nach erneutem Innehalten erklingt sie nochmals einen Halbton höher und verklingt abermals. Endlich verschaffen sich neue Ideen Raum und strömen gemeinsam mit zuvor gehörten Figuren los. Die jähe Aneinanderreihung von Motiven und Entwicklungen steht neben dem gewählten Tonartenplan des Quartetts in klarem Kontrast zum ersten der drei «*Rasumowsky*»-*Quartette*, das von glatten melodischen Linien geprägt ist. Die hier zu hörenden Qualitäten zeichnen auch einige der späten Quartette Beethovens aus. Der ruhige Adagio-Satz steht in Sonatenform und glänzt mit seiner ausgewogenen Melodie und Anlage. Das Scherzo hingegen ist rhythmisch und melodisch zerklüfteter und wartet mit scharfen harmonischen Kontrasten auf. Im Trio erscheint schließlich das zweite der russischen Lieder innerhalb der «*Rasumowsky*»-*Quartette*. Dabei handelt es sich um die bekannte Volksweise «*Sláva Bogu na nebe*» («Preis sei Gott im Himmel»), die Modest Mussorgsky später in der Krönungsszene seiner Oper *Boris Godunow* verwendete. Das Presto-Finale beginnt in C-Dur und schwankt harmonisch zunächst hin und her. Bis in die letzte Seite der Partitur hinein bleibt der harmonische Kontrast bestehen. Erst nach über 50 Takten wird endlich die Grundtonart erreicht. In der Coda setzt sich die Grundtonart final durch und die Musik strebt energisch ihren kraftvollen Schlussakkorden entgegen. Arnold Schönberg sah in dieser harmonisch ambivalenten Passage das Paradigma einer «*schwebenden Tonalität*».

VI. Konzert: Von der frühen Stilkopie zum innovativen Spätwerk?

«Das ist ein Werk! Da sagte Mozart der Welt: «seht was ich machen könnte, wenn für euch die Zeit gekommen wäre»». So soll Beethoven laut seinem Schüler Carl Czerny für Wolfgang Amadeus Mozarts *Streichquartett* KV 464 geschwärmt haben, das als Vorlage für sein eigenes ***Streichquartett N° 5 op. 18/5*** diene. Neben den beiden Quartetten N° 1 und N° 2, die von der Auseinandersetzung Beethovens mit seinem Lehrer Joseph Haydn zeugen, atmet das *Streichquartett* N° 5 in A-Dur den Geist Mozarts. Beethoven fertigte eine Abschrift des Mozart-Quartetts an, das in derselben Tonart steht und darüber hinaus den gleichen Satzplan verfolgt: Beide Quartette beginnen mit einem Sonaten-Allegro, gehen dann zu einem Menuett über, gefolgt von einem Variationensatz und einem abschließenden Finale in Sonatenform. Auch die jeweils gewählten Taktarten stimmen in großen Teilen überein. Darüber hinaus lassen sich einzelne motivische, satztechnische sowie dynamische Analogien herstellen.

Der Kopfsatz ist klar strukturiert und präsentiert in knapper Weise seine beiden Themen. Die Durchführung und Reprise orientieren sich in weiten Teilen an der Exposition. Der Satz wird von einer kurzen Coda abgerundet. Anschließend setzt ein ebenso klar gegliedertes Menuett ein. Den dritten Satz gestaltete Mozart mit sechs Variationen, Beethoven hingegen präsentiert fünf und lässt dabei die fast obligatorische moll-Variation aus. Er folgt dem Prinzip einer sogenannten Gerüstvariation, bei der die Proportionen und die Harmonik der jeweiligen Variationen im Wesentlichen stabil bleiben. Als Grundidee scheint er die allmähliche Verschleierung des Themas vor Augen gehabt zu haben. Dazu wandte er verschiedene Methoden an, von der mehrstimmigen Verflechtung in der ersten Variation über die kleinteilige Ornamentik der dritten bis hin zur harmonischen Verfremdung in der vierten. Das Finale steht in einer übersichtlichen Sonatenform, deren Durchführung beide Themen zunächst einzeln und dann kombiniert erklingen lässt.



Barbara Kraft: Portrait von Wolfgang Amadeus Mozart

Beethoven erntete für dieses Quartett den Vorwurf, sich zu sehr am Mozart'schen Vorbild orientiert und dabei seine Eigenständigkeit geopfert zu haben. Doch gerade vermeintlich einfache Quartette wie dieses, in denen Beethoven sich mit künstlerischen Vorbildern auseinandersetzte, sind nicht nur schön anzuhören, sondern auch wichtige Stationen auf dem langen Weg seines Streichquartett-schaffens.

Auch das nächste Quartett des Programms war und ist bis heute kein Liebling der Kritik.

Es soll kompositorische Defizite, eine berechenbare Form und nur oberflächliches Pathos aufweisen. Selbst Beethoven soll das Werk nicht übermäßig geschätzt und es als *«einen rechter Dreck»* bezeichnet haben. Von dem besagten **Streichquartett N° 4 op. 18/4** sind keinerlei Spuren in den überlieferten Skizzenbüchern Beethovens zu finden, weshalb sein genauer Platz innerhalb der Chronologie der frühen Quartette offenbleibt. Gleichzeitig weist es Ähnlichkeiten zu anderen Werken der Zeit auf, die ebenfalls in c-moll stehen, wie etwa die *Klaviersonate N° 8 «Pathétique»*. Es ist das einzige der frühen Quartette, das in einer moll-Tonart steht. Das Seitenthema des eingängigen Kopfsatzes speist sich maßgeblich aus dem zuvor erklungenen Hauptthema, ein Merkmal, für das vor allem Joseph Haydn bekannt ist. Die Durchführung verzichtet fast vollständig auf motivisch-thematische Arbeit und orientiert sich unaufgeregt am Verlauf der Exposition. Auf die Reprise, die ebenfalls nur geringfügig Neues präsentiert, folgt eine knappe Coda mit einem überraschenden Moment der Steigerung zum Schluss.

Bei den beiden Mittelsätzen handelt es sich um ein Scherzo und ein Menuett. Ersteres scheint eine zweideutige Strategie zu verfolgen, die zum Teil als selbstironisch gedeutet wurde. Es vereint gewitzte und tänzerische Scherzo-Elemente mit einer Sonatenform und strengen kontrapunktischen Verfahren. Charakteristisch für das Hauptthema sind die staccatoartigen Tonwiederholungen, die in eine absteigende Sechzehntelkette münden. Tonrepetitionen setzt Beethoven auch später im Satz vielfältig ein.



Joseph Karl Stieler: Portrait von Ludwig van Beethoven (1820)

Das darauffolgende tänzerische Menuett wird von widerspenstigen Akzenten konterkariert. Wie schon im Kopfsatz findet auch im finalen Rondo-Satz kaum thematische Arbeit statt. So endet ein Quartett, das auf halbem Weg zwischen Tradition und Originalität zu stehen scheint.

Das **Streichquartett N° 12 op. 127** steht in Es-Dur und entstand als erstes der späten Streichquartette in den Jahren 1824 und 1825. Nachdem Beethoven den Auftrag des Fürsten Nikolaus Borissowitsch Galitzin angenommen hatte, skizzierte er zunächst dieses Quartett, wandte sich dann aber der *Missa solemnis*, den *Diabelli-Variationen* und der *Neunten Symphonie* zu. Nach deren Uraufführung im Mai 1824 widmete er sich schließlich wieder dem Quartett, das im März des Folgejahres uraufgeführt wurde. In dieses erste Streichquartett nach vielen Jahren steckte er viel Zeit und Energie. Rein äußerlich scheint es mit seinen vier Sätzen eher traditionellen Modellen zu folgen, obwohl Beethoven in der Planungsphase sogar Ideen für sechs Sätze festgehalten hatte. Von der harmonischen Gestaltung kann dies jedoch nicht behauptet werden. Der entscheidende Bereich der Dominante wird in diesem Quartett weitgehend durch andere harmonische Regionen ersetzt, ein wichtiges Merkmal von Beethovens spätem Kompositionsstil.

Ein kurzes Maestoso leitet den Kopfsatz ein. An dessen Ende führt die erste Violine elegant in den fließenden Allegro-Teil über, der anders als erwartet kein einzelnes Hauptthema vorstellt, sondern gleich eine ganze Reihe thematischer Einfälle. Die erste Violine, in der die Melodie am deutlichsten zu erkennen ist, bleibt die führende Stimme des Satzes. Doch die tieferen Stimmen sind keineswegs nur Begleitung. Jede von ihnen präsentiert ihre individuelle Linie und trägt zu einem satten und vielstimmigen Klangnetz bei. Aufgrund von Lagenwechseln und anderen Kunstgriffen scheinen dabei oft mehr als vier Stimmen zu hören zu sein. Gegenüber dem Violinisten Karl Holz soll Beethoven in diesem Zusammenhang von einer «*neuen Art der Stimmführung*» gesprochen haben.

Das ist nicht die einzige Neuerung. Formale Knotenpunkte wie die Eröffnung der Durchführung werden durch die überraschende Wiederkehr des einleitenden Maestoso-Abschnitts markiert. Andere wie der Beginn der Reprise, der in manchen früheren Quartetten zelebriert wurde, werden verschleiert. Eine weitere Besonderheit ist die allmähliche Erweiterung des Tonraums im Verlauf des Satzes, der mit einem Umfang von zwei Oktaven beginnt und sich schrittweise bis auf fast fünf Oktaven in der abschließenden Coda erweitert.

Ein weiterer Vergleich zwischen dem frühen ersten Quartett des Abends und dem späten op. 127 lässt sich anhand des langsamen Variationensatzes ziehen. Aus den eröffnenden ruhigen Takten im Pianissimo erwächst behutsam das lyrische Hauptthema in der ersten Violine, eine lange, sangliche Melodie. Wie schon im *Streich-quartett N° 5* schließt sich eine Reihe von fünf Variationen an, die ein Gefühlsspektrum von scherzhaft-heiter bis tragisch umspannen. In der ersten Variation weben die vier Streichinstrumente aus den melodischen Linien des Hauptthemas ein bewegendes musikalisches Netz. Die kontrastierende zweite Variation erhöht das Tempo und etabliert gleich zu Beginn ihren marschartigen Charakter. In ihr treten die erste und zweite Violine in einen feinen, rhythmisch komplex gestalteten Dialog. Die dritte Variation stellt das langsamere Adagio wieder her und verlegt das Geschehen in eine neue Tonart. In der vierten Variation entspinnt sich ein Dialog zwischen Violoncello und erster Violine. Ein überraschendes Zwischenspiel führt zur letzten Variation. Sie präsentiert das Hauptthema versteckt zwischen Arabesken in der ersten Violine. Eine Coda beschließt den eindrucksvollen Satz, in dem der Bass bis in die letzten Takte hinein seine melodische Rolle behauptet.

Der dritte Satz lebt vom kontrastreichen Wechsel zwischen dem kontrapunktischen Scherzo und dem mysteriösen Trio, das aus der Ferne immer näher zu kommen scheint, und dabei das ganze dynamische Spektrum, vom Pianissimo bis zum Höhepunkt im Fortissimo, durchstürmt und plötzlich abbricht. Auch dieses Scherzo nähert sich durch die differenzierte Verarbeitung des motivischen Materials wieder der Sonatenform an, ähnlich wie jenes aus der *Neunten*. Das Finale besteht in einem ausgefeilten Sonatensatz mit einer Anfangsphase, die die Grundtonart nicht einmal streift. Auch die Coda glänzt mit brillanten harmonischen Effekten und erlesenen Klangfarben. Während die ersten Quartette des Abends sich mit nahezu originalgetreuer Wiederholung bestimmter Themen zufrieden gaben, präsentiert Beethoven hier sogar in der Coda eine neue Variante des Hauptthemas. Der Komponist wohnte einer Probe der Coda durch das Schuppanzigh-Quartett bei. Aufgrund seines Hörverlusts beobachtete er die Geschwindigkeit der Bögen und erhöhte daraufhin das Tempo.

Nachdem der «*Mount Everest*» der Kammermusik nun nach sechs Konzerten bestiegen ist, hat sich der Blick auf die sechzehn Streichquartette Beethovens hoffentlich geweitet. Vielleicht hat das eine oder andere zum längeren Verweilen oder zum Anstimmen eines Liedes eingeladen. Manche sorgten für Gesprächsstoff, andere erschienen zumindest ihren Zeitgenossen wie Stolpersteine. Hier angekommen lohnt sich auch ein Blick auf andere Gattungen, denn viele der Quartette stehen in Beziehung zu anderen Werken wie Klaviersonaten oder Symphonien, die zur gleichen Zeit entstanden sind. Es eröffnet sich aber auch ein Panorama der vielen von Beethoven inspirierten Quartettkompositionen – von Johannes Brahms über Béla Bartók bis hin zu Arnold Schönberg und Jörg Widmanns *Studie über Beethoven*.

Daniela Zora Marxen studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Heidelberg und Paris. Sie war Redakteurin des musikwissenschaftlichen Magazins Die Tonkunst und ist derzeit Publications Editor an der Philharmonie Luxembourg.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Ludwig van Beethoven *Streichquartett N° 1 & N° 10 «Harfenquartett»*
01.03.22 Chiaroscuro Quartet

Streichquartett N° 2
18.10.16 Hagen Quartett

Streichquartett N° 3
16.01.14 Cuarteto Casals

Streichquartett N° 4
14.01.19 Armida Quartett

Streichquartett N° 5
10.12.18 Jerusalem Quartet

Streichquartett N° 6
17.10.22 Quatuor Modigliani

Streichquartett N° 7 «Rasumowsky»
18.03.19 Quatuor Ébène

Streichquartett N° 8 «Rasumowsky»
16.11.22 Emerson String Quartet

Streichquartett N° 9 «Rasumowsky»

24.10.23 Sonoro Quartet

Streichquartett N° 11 «Quartetto serio»

28.11.21 Quatuor Henri Pensis

Streichquartett N° 12

06.09.24 Kreisler Quartet

Streichquartett N° 13 mit Großer Fuge

24.01.24 Brentano Quartet

Streichquartett N° 14

29.04.25 Belcea Quartet

Streichquartett N° 15

29.02.16 Arcanto Quartett

Streichquartett N° 16

04.05.07 Alban Berg Quartett



**Fondation
EME**

Faire un don



LA MUSIQUE PEUT CHANGER UNE VIE

Dans les hôpitaux, les maisons de retraite et centres sociaux, la Fondation EME crée du lien là où il est vital.



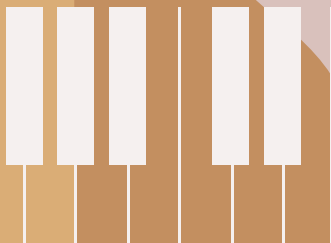
Soutenez la musique qui rassemble.
www.fondation-eme.lu

“ L'ENTHOUSIASME
EST CONTAGIEUX,
LA MUSIQUE MÉRITE
NOTRE SOUTIEN. ”

Partenaire de confiance depuis de nombreuses années,
nous continuons à soutenir nos institutions culturelles,
afin d'offrir la culture au plus grand nombre.

www.banquedeluxembourg.com/rse

 **BANQUE DE
LUXEMBOURG**



Interprètes

Biographies

Belcea Quartet

FR Précision, expressivité et émotion caractérisent les concerts du Belcea Quartet. Avec la violoniste roumaine Corina Belcea, la coréo-australienne Suyeon Kang au second violon, l'altiste polonais Krzysztof Chorzelski et le violoncelliste français Antoine Lederlin, quatre parcours artistiques se rencontrent. L'étendue de leur répertoire embrasse la musique écrite pour quatuor de Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven jusqu'à Béla Bartók, Leoš Janáček et Karol Szymanowski, enrichie de nouvelles œuvres de compositeurs tels que Brett Dean, Julian Anderson et Mark- Anthony Turnage. Ces œuvres de commande sont créées en collaboration avec le Belcea Quartet Trust, la fondation du quatuor, dont l'objectif est d'élargir la littérature pour quatuor à cordes, et de soutenir les jeunes quatuors à travers un travail commun en répétition. Le quatuor peut ainsi transmettre à la génération suivante les expériences qu'il a lui-même vécues auprès des quatuors Amadeus et Alban Berg. Outre les intégrales des quatuors à cordes de Bartók, Beethoven, Johannes Brahms (Diapason d'or de l'année 2016) et Benjamin Britten, les Belcea comptent à leur actif une discographie comprenant notamment des enregistrements d'Arnold Schönberg, Alban Berg, Dmitri Chostakovitch et Györgi Ligeti. De 2017 à 2020, le quatuor a été en résidence à la Pierre Boulez Saal de Berlin. Au Konzerthaus de Vienne, il participe depuis 2010 à une série de concerts qu'il partage avec le Quatuor Ébène depuis la saison 2021/22. Au cours de la saison 2026/27, le Belcea Quartet présente son intégrale des quatuors à cordes de Beethoven dans de prestigieuses salles de concert en Europe, en Amérique du Nord, en Amérique du Sud

Belcea Quartet
photo: Maurice Haas





et en Asie, notamment au Wigmore Hall, au Toppan Hall de Tokyo et au Teatro Cultura Artística de São Paulo. Le quatuor donnera également plusieurs intégrales Beethoven en collaboration avec le Quatuor Ébène, notamment à la Philharmonie de Paris et à la Tonhalle de Zurich. Le Belcea Quartet a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2024/25.

Belcea Quartet

DE Präzision, Expressivität und Emotionalität zeichnen die Konzerte des Belcea Quartet aus. Mit der rumänischen Violinistin Corina Belcea, der koreanisch-australischen Suyeon Kang an der zweiten Geige, dem polnischen Bratschisten Krzysztof Chorzelski und dem französischen Cellisten Antoine Lederlin treffen vier künstlerische Hintergründe aufeinander. Die Bandbreite ihres Repertoires reicht von Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Béla Bartók, Leoš Janáček bis Karol Szymanowski, angereichert durch neue Werke von Komponisten wie Brett Dean, Julian Anderson und Mark-Anthony Turnage. Jene Auftragswerke entstehen in Zusammenarbeit mit dem Belcea Quartet Trust, der Stiftung des Quartetts, deren Ziel es ist, die Streichquartettliteratur zu erweitern und junge Quartette durch gemeinsame Probenarbeit zu unterstützen. So können sie Erfahrungen, die sie als Schüler des Amadeus und Alban Berg Quartetts gemacht haben, an die nächste Generation weitergeben. Neben den Gesamtaufnahmen der Streichquartette von Bartók, Beethoven, Johannes Brahms (Diapason d'or de l'année 2016) und Benjamin Britten kann das Quartett auf eine Diskographie mit Aufnahmen von Arnold Schönberg, Alban Berg, Dmitri Schostakowitsch und György Ligeti verweisen. Zwischen 2017 und 2020 war es Ensemble in residence im Berliner Pierre Boulez Saal. Im Wiener Konzerthaus ist das Belcea Quartet seit 2010 Teil einer geteilten Streichquartettreihe, die es seit der Saison 2021/22 zusammen mit dem Quatuor Ébène gestaltet. In der Saison 2026/27 ist es mit seinem Beethoven-Streichquartettzyklus in Europa, Nord- und Südamerika sowie Asien zu Gast, unter anderem in der Wigmore Hall, der Toppan Hall



Piick & Mix. **Mixez vos envies.** **Faites des économies.**

Avec la formule «Pick & Mix», choisissez 4 concerts ou plus parmi un large choix et profitez de réductions attractives. C'est votre saison, à votre sauce.

#UnTourbillonDEmotions



Exposition

FUNDATIO

09.10.2026 - 11.07.2027



<LËTZEBUERG
CITY
MUSEUM>



Source : ANLux, SHL-Abt01 n° 18,
Charte du comte Guillaume
confirmant la fondation de
l'abbaye de Münster, 1123 (détail)

citymuseum.lu

Tokyo und im Teatro Cultura Artística in São Paulo. Weitere Beethoven-Zyklen gestaltet das Quartett gemeinsam mit dem Quatuor Ébène, unter anderem in der Philharmonie de Paris und der Tonhalle Zürich. In der Philharmonie Luxembourg ist das Belcea Quartet zuletzt in der Saison 2024/25 aufgetreten.

Quatuor Ébène

FR Depuis près de trois décennies, le Quatuor Ébène fait entendre des œuvres familières sous un jour nouveau. Après avoir étudié auprès du Quatuor Ysaÿe à Paris ainsi qu'auprès de Gábor Takács, Eberhard Feltz et György Kurtág, le quatuor a remporté le Concours musical de l'ARD et reçu de nombreuses distinctions, parmi lesquelles le Musikfest-Preis Bremen en août 2026. En 2021, le quatuor a été chargé par la Hochschule für Musik und Theater München de créer une classe de quatuor à cordes dans le cadre de la toute nouvelle Quatuor Ébène Academy. Depuis la saison 2021/22, il partage avec le Belcea Quartet une série de concerts au Wiener Konzerthaus. Durant la saison 2023/24, le Quatuor Ébène était en résidence à la Philharmonie Luxembourg. Il est à présent en résidence au Beethovenfest Bonn. L'improvisation sur des standards de jazz et des chansons pop – une habitude prise depuis 1999 dans les salles de répétition de l'université – est devenue une véritable marque de fabrique. À ce jour, le quatuor a publié trois albums consacrés à ces genres musicaux. D'autres enregistrements sont consacrés à des œuvres de Béla Bartók, Claude Debussy, Joseph Haydn et Félix et Fanny Mendelssohn. Avec Antoine Tamestit, le Quatuor Ébène a enregistré des quintettes à cordes de Mozart, un album qui a reçu plusieurs distinctions, dont un Choc Classica, un Diapason d'Or et le Gramophone Recording of the Month. En 2026 est paru «Octets: Mendelssohn & Enescu», aux côtés du Belcea Quartet, récompensé par un Opus Klassik et dont le programme a été présenté à la Philharmonie Luxembourg. Mais c'est avant tout l'intégrale des quatuors à cordes de Beethoven qui a marqué les 20 ans de scène des quatre musiciens, et qui est à nouveau au cœur de leur activité cette saison avec des concerts en Europe, en Amérique du Nord et en Asie.



Quatuor Ébène

photo: Julien Mignot



Par ailleurs, le quatuor joue aux côtés du Belcea Quartet dans plusieurs cycles, notamment à la Tonhalle de Zurich. Le Quatuor Ébène s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg au cours de la saison 2023/24.

Quatuor Ébène

DE Seit fast drei Jahrzehnten lässt das Quatuor Ébène vertraute Werke in neuem Licht erscheinen. Auf Studien beim Quatuor Ysaÿe in Paris sowie bei Gábor Takács, Eberhard Feltz und György Kurtág folgten der Sieg beim ARD Musikwettbewerb und zahlreiche Auszeichnungen wie der Musikfest-Preis Bremen im August 2026. 2021 wurde das Quartett von der Hochschule für Musik und Theater München beauftragt, im Rahmen der neugegründeten Quatuor Ébène Academy eine Streichquartett-Klasse aufzubauen. Seit der Saison 2021/22 gestaltet das Quartett gemeinsam mit dem Belcea Quartet einen Zyklus im Wiener Konzerthaus. In der Saison 2023/24 war es Residenzensemble in der Philharmonie Luxembourg und in diesem Jahr Residenz-Quartett beim Beethovenfest Bonn. Das Improvisieren über Jazz-Standards und Pop-Songs, das 1999 in den Proberäumen der Universität begann, wurde zu einem Markenzeichen. Bis heute hat das Quartett in diesen Genres drei Alben veröffentlicht. Weitere Alben enthalten Werke von Béla Bartók, Claude Debussy, Joseph Haydn und den Geschwistern Mendelssohn. Gemeinsam mit Antoine Tamestit spielte das Quatuor Ébène Streichquintette von Mozart ein. Das Album wurde mit Preisen wie dem Choc Classica, dem Diapason d'Or und dem Gramophone Recording of the Month ausgezeichnet. 2026 folgte «Octets: Mendelssohn & Enescu» mit dem Belcea Quartet, das mit dem Opus Klassik ausgezeichnet wurde und dessen Programm in der Philharmonie Luxembourg zu hören war. Allen voran steht die Gesamteinspielung der Streichquartette Beethovens, mit der die vier Franzosen ihr 20. Bühnenjubiläum feierten. In dieser Saison steht der Zyklus mit Aufführungen in Europa, Nordamerika und Asien noch einmal im Zentrum. Darüber hinaus gastiert das Quartett für einige Zyklen gemeinschaftlich mit dem Belcea Quartet, unter anderem in der Tonhalle Zürich. In der Philharmonie Luxembourg trat das Quatuor Ébène zuletzt in der Saison 2023/24 auf.

www.philharmonie.lu

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu

Follow us on social media:

 @philharmonie_lux

 @philharmonie

 @philharmonie_lux

 @philharmonielux

 @philharmonie-luxembourg

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2026
Pierre Ahlborn, Président

Responsable de la publication Stephan Gehmacher, Directeur général
Matthew Studdert-Kennedy, Head of Artistic Planning

Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Amaryllis Coiffet, Daniela Zora Marxen,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour

Design NB Studio, London

Imprimé par Print Solutions

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /
Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten

