



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 - 1827)

QUATUORS À CORDES, OPUS 130, 133

QUATUOR SIGNUM

Florian Donderer, Annette Walther violons

Xandi van Dijk alto

Thomas Schmitz violoncelle

DURÉE TOTALE – 55'35"

QUATUOR À CORDES N° 13 EN SI BÉMOL MAJEUR, OP. 130

(AVEC EN FINALE LA GRANDE FUGUE EN SI BÉMOL MAJEUR, OP. 133)

1	I. Adagio ma non troppo	13'17"
2	II. Presto	1'58"
3	III. Poco scherzoso. Andante con moto ma non troppo	6'58"
4	IV. Alla danza tedesca. Allegro assai	3'15"
5	V. Cavatina. Adagio molto espressivo	5'59"
6	Grande Fugue en si bémol majeur, op. 133 (dernier mouvement originel de l'op. 130)	14'08"
7	VI. Finale. Allegro (dernier mouvement de l'op. 130)	10'00"

FESTIVAL

**PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE CARLO**SOUS LA PRÉSIDENCE DE
S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE**POURQUOI CRÉER UNE COLLECTION DE CD ?**

Un festival est par essence éphémère et l'enregistrement reste cette mémoire extraordinaire de moments musicaux exceptionnels. Donner une image durable demeure une idée séduisante d'autant que les labels disparaissent au regard des difficultés de vente et de transformation des supports. C'est pourquoi la collection « Printemps des Arts de Monte-Carlo », en plus d'une diffusion traditionnelle, est également accessible par téléchargement et en streaming sur toutes les plateformes numériques ainsi que sur notre site. Artistes prometteurs ou confirmés interprètent musiques du passé et créations. Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984.

Retrouvez l'intégralité de notre collection sur printempsdesarts.mc

Marc Monnet

AUX FRONTIÈRES DU POSSIBLE

Ce que l'on prend chez Beethoven pour l'un des traits distinctifs du romantisme réside dans le fait qu'il ait réussi à théâtraliser son propre génie. Il est en effet l'un des premiers, sinon le premier, à orchestrer l'image d'un artiste ambitieux souhaitant ne pas respecter la docilité des musiciens face à leurs protecteurs, ou encore désirant écrire des musiques qui n'étaient plus censées divertir le public viennois mais qui s'adressaient à l'humanité entière. De son vivant, Beethoven prétend ainsi à l'universel, en contraste total avec les codes de la vie musicale de son temps. Sa surdité joue même un rôle central dans ce processus d'affranchissement : Beethoven s'appuie sur le détachement du monde sonore pour pouvoir se présenter en figure héroïque. Dès la rédaction de son célèbre *Testament d'Heiligenstadt* (1802) dans lequel il clame au monde son désir de surmonter victorieusement la surdité, il cherche à transcender son propre handicap pour continuer à créer et inventer un monde sonore nouveau, abstrait des contingences de son temps, comme pour mieux se projeter dans un avenir large et lointain.

Et paradoxalement, une telle indépendance – même si certains l'ont par la suite relativisée – n'aurait pu avoir lieu sans que Beethoven ne s'inscrive dans un réseau de mécènes et de riches amateurs qui étaient là pour lui apporter un soutien financier et une audience auprès de l'aristocratie. En échange de ce soutien, les protecteurs bénéficiaient de la présence de l'artiste dans leur salon, de l'exclusivité de l'interprétation des œuvres commandées (pendant une période allant en général de six mois à un an) et d'une dédicace en première page de l'édition. On compte ainsi cinq mécènes qui ont soutenu

la composition des quatuors à cordes de Beethoven : le prince Lobkowitz (pour les *Opus 18* et *74*) ; le comte Razoumovski, ambassadeur de Russie à Vienne (pour l'*Opus 59*) ; le prince Nikolaus von Galitzin (pour les *Opus 127*, *130* et *132*), le baron von Stutterheim (pour l'*Opus 131*) ; et le cardinal archiduc Rodolphe (pour la *Grande Fugue op. 133*). En marge de ces commanditaires, d'autres personnages, comme le prince Lichnovski, ont joué un rôle considérable dans le rayonnement de ces œuvres. Ce dernier avait en effet constitué le premier quatuor à cordes permanent – le Quatuor Schuppanzigh composé d'Ignaz Schuppanzigh, Louis Sina, Franz Weiss et Nicolas Kraft – avec lequel il avait pris l'habitude de donner chaque vendredi matin un concert de quatuor après deux répétitions qui se tenaient chez lui le dimanche matin et le jeudi soir. Lichnovski leur offrit aussi de splendides instruments (un Guarnerius de 1718, un Amati de 1690 et un violoncelle Guarnerius de 1675 ; actuellement exposés dans la maison Beethoven de Bonn).

Après une période faste, l'année 1814 marque pour Beethoven la fin des liens privilégiés avec les salons : le prince Lichnovski meurt cette année-là ; le Palais du comte Razoumovski est détruit le 31 décembre 1814 et le prince Lobkowitz meurt peu après en 1816. C'est à ce moment-là que Beethoven s'isole du monde, soulignant son originalité stylistique pour montrer au monde musical qu'il s'est détaché des contingences. C'est l'un des arguments choisis par la plupart des commentateurs qui ont distingué, et ce depuis le XIX^e siècle, trois périodes dans sa vie. La chronologie des quatuors à cordes de Beethoven contribue grandement à cette segmentation en trois chapitres distincts qui peuvent correspondre à trois styles différents : la période 1798-1800 (les *Quatuors n°1* à *6* encore héritiers de la tradition haydnienne) ; la période 1806-1810 (les *Quatuors n°7* à *11* dont le

style tour à tour « héroïque » et expérimental vise à la distorsion de la forme classique) ; la période 1822-1826 (les *Quatuors n°12 à 16* dont les innovations – comme la généralisation du développement ou la conscience originale d'une « grande forme » – s'abstraient radicalement de tout modèle connu à l'époque). Cette tripartition s'appuie d'ailleurs sur le fait que Beethoven a écrit ses quatuors par « phase », contrairement à l'écriture « continue » de ses symphonies ou de ses sonates pour piano. Parmi les premiers, Wilhelm von Lenz, un élève de Liszt, donne en 1852 une lecture détaillée et argumentée de ces « trois styles » :

« Il est un phénomène dans Beethoven qu'il importe de constater, qui seul le fait comprendre, c'est qu'en lui, il y a trois Beethoven très différents entre eux. Comme Raphaël et Rubens, Beethoven a une première, une seconde, une troisième manière, parfaitement caractérisées toutes les trois. Ces différences de styles, ces directions de sa pensée, ces transformations capitales de son génie, sont les assises de son œuvre. [...] Si ses premières productions respirent le génie de Mozart ; si, hôte passager du divin maître, il semble, pour un temps, faire partie de sa maison, vous trouverez, en cherchant bien, une première note d'inquiète mélancolie. [...] Beethoven reprenait l'art où Mozart l'avait laissé ; il le chargeait sur ses puissantes épaules pour le porter plus loin. [...] Plus de charmes au bon endroit, dans la seconde manière de Beethoven, de quinconces espacés par les tyrannies de l'école ; le maître méprise les jardins, il lui faut des parcs, le langage du silence de la forêt ; les maisons seront devenues des châteaux [...]. Il sera sa loi à lui, *princeps legibus solutus est*. [...] Personne ne contestera à Beethoven, riche à millions dans la sphère des idées, le droit de traiter son monde outre mesure [...]. De là une exubérance d'idées, dans laquelle on a voulu voir un reproche. Mais tous les trésors de ce monde donnent-ils assez de bonheur pour ne rien

désirer au-delà ? [...] De là la troisième et dernière transformation du génie de Beethoven [...], les derniers quatuors à cordes qui ne sont autre chose que le tableau de la vie du juste, des souvenirs de son passage sur terre, souvenirs confus comme le sont les souvenirs d'une chose aussi fragile et aussi multiple que l'humaine existence une fois qu'elle est restée en arrière de la route. [...] Les idées de Beethoven, telles que ce style tout exceptionnel les présente, sont toujours compliquées ; elles sont la manifestation de sa pensée, quand elle appartenait à une vie exceptionnelle s'écoulant en dehors de l'existence réelle. Une surdité complète le séparait alors des impressions extérieures, il ne reproduisait plus l'humanité, le monde, tels qu'ils sont, mais tels qu'il voulait qu'ils fussent, ou qu'il les supposait être. [...] Fruit d'une immense méditation dont il n'y a pas d'exemple, la troisième manière de Beethoven n'a plus la spontanéité des deux premières. Tout en s'appuyant sur les données de notre sphère d'impressions, Beethoven la dépasse et la continue au-delà des limites qu'elle a pour nous.»¹

Pour aussi séduisante et engageante qu'elle puisse paraître, la division des compositions de Beethoven en trois styles mérite d'être discutée tant elle ne prend pas en compte certaines constantes stylistiques qui touchent les trois périodes. Franz Liszt répond d'ailleurs immédiatement à Wilhelm von Lenz pour pointer les limites de cette conception strictement chronologique du style et lui proposer de la remplacer par une dialectique entre *respect* et *distorsion* des modèles formels.

«S'il m'appartenait de catégoriser les divers termes de la pensée du grand maître, manifestés dans ses *Sonates*, ses *Symphonies*, ses *Quatuors*, je ne m'arrêteraï guère, il est vrai, à la division des *trois styles*, assez généralement adoptée maintenant et que vous

avez suivie – mais prenant simplement acte des questions soulevées jusqu'ici, je poserais franchement la grande question qui est l'axe de la critique et de l'esthétique musicale au point où nous a conduit Beethoven : à savoir, en combien la forme traditionnelle ou convenue est nécessairement déterminante pour l'organisme de la pensée ? La solution de cette question, telle qu'elle se dégage de l'œuvre de Beethoven même, me conduirait à partager cette œuvre non pas en trois styles ou périodes – les mots *style* et *période* ne pouvant être ici que des termes corollaires, subordonnés, d'une signification vague et équivoque – mais très logiquement en deux catégories : la première, celle où la forme traditionnelle et convenue contient et régit la pensée du maître ; et la seconde, celle où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style. Sans doute en procédant ainsi nous arrivons en droite ligne à ces incessants problèmes de l'*autorité* et de la *liberté*. Mais pourquoi nous effraieraient-ils ? Dans la région des arts libéraux ils n'entraînent heureusement aucun des dangers et des désastres que leurs oscillations occasionnent dans le monde politique et social, car dans le domaine du Beau, le génie seul fait autorité, et par là, le Dualisme disparaissant, les notions d'autorité et de liberté sont ramenées à leur identité primitive.»²

Les quatuors à cordes de Beethoven renforcent donc leur valeur de laboratoire dans la vie du compositeur. Un laboratoire social dans lequel il vit l'émancipation. Un laboratoire stylistique dans lequel il se saisit de l'homogénéité des timbres des instruments pour réfléchir à l'écriture même. Et un laboratoire formel dans lequel il ambitionne de trouver le grand dans le petit, comme pour faire naître l'immensité d'une des formations les plus intimes qui soient.

...

L'écriture du *Quatuor n°13* op. 130 a débuté en août 1825 à Baden (à Gutenbrunn) avant d'être terminée en décembre de la même année. Cette première version comporte la *Grande Fugue* comme final : c'est sous cette forme que l'œuvre est créée le 21 mars 1826 (ce que reprend fidèlement cet enregistrement). Beethoven accepte d'écrire à la demande de l'éditeur Artaria dérouté par ce grand final fugué, un final alternatif, nettement plus simple (entre septembre et novembre 1826). Cette seconde version est testée par le Quatuor Schuppanzigh en décembre 1826, sans public : ravi, Artaria, décide de l'éditer en 1827, avec la dédicace « au prince Nikolaus von Galitzin ». Ce n'est qu'après la mort du compositeur (26 mars 1827), que la seconde version (avec le final léger) est finalement créée en concert, le 22 avril 1827. La *Grande Fugue* op. 133 sera quant à elle éditée séparément en 1830, avec la dédicace « au cardinal archiduc Rodolphe ».

Monumental, le *Quatuor* op. 130 est aussi atypique : les six mouvements de la version originale témoignent de la volonté de Beethoven de concilier l'hétérogène dans un tout, en faisant se succéder une *Cavatina* inspirée de l'air vocal, une *Danza tedesca* inspirée des danses populaires et cette *Grande Fugue* inspirée de la tradition la plus savante de l'écriture musicale. Les références au style ancien ne manquent pas, en particulier l'esprit de l'ancienne « suite » enchaînant des pièces de caractères variés. Mais c'est évidemment l'ombre de Johann Sebastian Bach qui surplombe l'œuvre de Beethoven, qui considérerait le cantor de Leipzig comme le génie le plus imposant de l'écriture savante : sa gigantesque fugue ambitionne de lui faire face, comme un combat de titans.

Dans le premier mouvement, pour contrer la logique interne d'une forme-sonate, Beethoven se sert de deux pôles d'écriture dont la proximité produit une énergie dynamique : un *stile adagio* statique et chromatique confronté à un *stile allegro* mobile et diatonique. Ces deux forces antinomiques sont présentées à échelle très rapprochée au début de l'exposition, du développement et à la fin de la coda. L'opposition entre ces deux styles en vient à structurer le mouvement entier, laissant la traditionnelle logique de forme-sonate comme un lointain souvenir. C'est ainsi que les lieux traditionnels de la tension (le développement central et l'attente de la réexposition) disparaissent au profit d'oppositions de *tempi* irrigant tout le mouvement.

Le *Scherzo* très bref reste peu innovant par la forme ; mais il surprend par l'extrême concentration de ses gestes musicaux (un des traits de la dernière période de Beethoven) : une seule figure pour le *Scherzo* (en *si* bémol mineur) et une autre pour le *Trio* (en *si* bémol majeur). Seule rupture dans cette unité un peu obsessionnelle : le récitatif instrumental avant la réexposition du *Scherzo*.

Le troisième mouvement n'est pas à proprement parler un mouvement lent mais plutôt un *andante* expressif (indiqué *Andante con moto ma non troppo, poco scherzoso*) dont le caractère renvoie à un esprit fantasque (inventivité foisonnante des figures d'accompagnement, subtilité des nuances indiquées).

La *Danza tedesca* (danse allemande) épure encore le style pour mieux imiter le populaire. Certains ont vu dans ce mouvement un second *scherzo* par l'esprit. Tout bascule à

la toute fin de ce mouvement léger, lorsque la coda déconstruit le thème, d'abord en allégeant l'accompagnement puis en donnant en *Klangfarbenmelodie* le thème en rétrograde.

La *Cavatine* (petit air) sonne comme l'air de Florestan emprisonné dans *Fidelio*. Le musicologue américain Joseph Kerman l'a qualifiée d'« air d'opéra fictif », avec ses sections contrastantes, mais somme toute assez lisibles. Ici s'achève le monde de la simplicité. La réduction d'échelle et d'ambition du style ne peut que laisser présager quelque chose dans la stratégie beethovénienne.

...

C'est l'immense fugue qui apporte la surprise monumentale, un peu comme le final de la *Neuvième Symphonie* dynamitait de manière euphorique une forme essoufflée. Là encore, très clairement, le final change de fonction : il n'est plus comme chez Mozart une résolution légère ; chez Beethoven, il devient le point d'aboutissement, le centre de gravité, le propos même de l'œuvre.

La fugue constitue l'une des manières qu'a trouvées Beethoven de renouveler la forme-sonate en opposant à l'esthétique du contraste, du bithématisme et de la dramaturgie des modulations, celle de l'unité d'éléments a priori hétérogènes, du monothématisme et de l'absence de dramaturgie des modulations. La fugue représente aussi un des éléments essentiels à la symbolique beethovénienne : la conjonction des contraires (les différentes voix) pour former un ensemble cohérent (reflet de son humanisme). La *Grande Fugue* se place enfin comme le « final de tous les finals » à cause de l'aspect extrême de sa forme.

Les réactions à cette musique ont été très diverses, et ce jusqu'à nos jours. Anton Schindler, contemporain de Beethoven, la perçoit comme un héritage des fugues savantes de Bach : « Cet... *Anachronismus*... appartient en vérité à des temps reculés où l'art de combiner les sons était encore fondé sur le calcul mathématique »³. Un jugement prolongé jusqu'au XX^e siècle par le musicologue canadien Warren Kirkendale lorsqu'il érige la *Grande Fugue* op. 133 en un véritable « *Art de la fugue* de Beethoven » (*Acta Musicologica*, 1963). Ces deux appréciations peuvent être discutables puisque l'analyse de la fugue beethovénienne ne révèle pas un goût aussi prononcé que les musiciens baroques pour la combinatoire (strettes, renversements, rétrogrades, doubles fugues...). Beethoven préfère retenir de la fugue un « geste de fugue » et un « effet de fugue » qu'il dramatise à un point qu'aucun autre compositeur n'avait atteint avant lui. Le rôle même du sujet de la fugue se situe entre celui d'un sujet générateur (en rapport avec le principe « déducteur » d'une fugue) et celui d'un thème de sonate (en rapport avec la dramaturgie « abstraite » d'une forme-sonate). De plus, ce thème-sujet n'est pas utilisé au sens strict. Il est affiché dès son exposition comme un *profil général* devant permettre plusieurs exploitations possibles, à la manière d'un patron mélodique qui unifierait le tout. L'intérêt ne se situe donc pas dans la rigueur de la fugue, mais dans le parcours que peut subir ce thème-sujet, dans le style d'une vaste transformation thématique. C'est ce que soulignait avec justesse Igor Stravinsky en écrivant que « cette musique exemplifie un changement crucial : le passage du procédé contrapunctique aux transformations thématiques »⁴. Le musicologue et compositeur anglais Philipp Radcliffe écrivait encore que « l'œuvre acquiert sa véritable signification lorsqu'on la considère non comme une fugue d'une grande excentricité, mais comme une sorte de poème symphonique comportant plusieurs épisodes contrastés mais apparentés du point de vue thématique et une certaine part d'écriture fuguée »⁵.

Le travail thématique que développe Beethoven dans la *Grande Fugue* suit deux directions. La première exploite des ressources d'ordre contrapuntique (variation des contre-sujets, renversables, strette, pédales) ; la seconde des ressources d'ordre thématique (augmentation, diminution, inversion, syncopes, dissociation entre les paramètres rythmique et mélodique). C'est cette seconde orientation qui retient le plus l'attention du compositeur, en lui permettant de s'abstraire de toute contingence « savante » et de privilégier une rhétorique de la véhémence. Pierre Boulez montrait en effet comment la force du contraste remplaçait dans cette fugue, celle de la rigueur : « Chez Beethoven en particulier, la rencontre ne va pas sans heurts, sans chocs violents : car les relations harmoniques ne s'accroissent pas toujours des intervalles employés contrapuntiquement ; cette musique « rigoureuse » – expression la plus pure d'un style, d'une écriture – devient aussi musique éminemment « dramatique ». [...] Ce qui précisément donne aux fugues de Beethoven leur caractère exceptionnel, ce qui fait d'elles des créations uniques et inégalées, c'est cette confrontation périlleuse entre des rigueurs de l'ordre différent qui ne peuvent qu'entrer en conflit ; aux frontières du possible, elles témoignent de l'hiatus qui va s'accroissant entre des formes qui restent le symbole du style rigoureux et une pensée harmonique qui s'émancipe avec une virulence accrue. Quand le drame de ce hiatus est ressenti de façon aussi aiguë qu'il l'a été par Beethoven, alors cela donne la fugue de l'*Opus 106*, la *Grande Fugue* pour archets entre autres »⁶.

Emmanuel Hondré

NOTES

¹ Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Paris, 1852, p. 50-56 et p. 117.

² Lettre de Franz Liszt à Wilhelm von Lenz, Weimar, le 2 décembre 1852.

³ Anton Schindler, *Biographie von Ludwig von Beethoven*, 1860, vol. II, p. 115.

⁴ Igor Stravinsky, extrait de l'article consacré au livre de Joseph Kerman (*The Beethoven Quartets*), paru dans la *New York Review of Books* du 26 septembre 1968 ; traduction française de Tina Jolas pour la revue *ARC*, «Beethoven», 1990, p. 36.

⁵ Philipp Radcliffe, *Beethoven's String Quartets*, 1965, p. 132.

⁶ Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966.

QUATUOR SIGNUM

Le Quatuor Signum a étudié avec les quatuors Alban Berg, Melos et Artemis, et a bénéficié des conseils de György Kurtág, Walter Levin, Günther Pichler, Alfred Brendel, Leon Fleisher et Jörg Widmann.

L'ensemble a remporté de nombreux prix, parmi lesquels le prix spécial du Festival de la Rheingau, le Prix Paolo Borciani et, en 2009, les concours internationaux de Londres et de Hambourg.

Après des débuts remarquables à la Philharmonie et au Konzerthaus de Berlin, puis à Düsseldorf (avec Leon Fleisher), au Gewandhaus de Leipzig, à la Harvard Music Association de Boston ainsi qu'au Wigmore Hall de Londres, il a ensuite été invité à Paris (musée d'Orsay et Philharmonie), au Luxembourg, à Helsinki, Stuttgart, Munich, Vienne et Amsterdam.

Le quatuor a eu pour partenaires Jörg Widmann, Nils Mönkemeyer, Elisabeth Leonskaja, Daniel Ottensamer, Leonard Elschenbroich, Adrian Brendel, Christian Ihle Hadland, Eckart Runge (Quatuor Artemis), Nicolas Altstaedt, Mark Sampson et Carolin Widmann.

Ses concerts ont été diffusés par de nombreuses chaînes de télévision et de radio européennes, notamment la WDR, la NDR, la SWR, la Deutschlandfunk, la DRS, l'ORF et Arte.

L'ensemble a également gravé des disques consacrés à Thuille, Schubert, Orff, Rihm, Wolf, Ives, Puccini, Webern, Berg, Bartók, Ravel et Debussy et, plus récemment, Brahms, Suk, Schulhoff, Dvořák ou encore les quatuors et arrangements de Lieder de Schubert.

PRINCIPAUTÉ
de MONACO

 **Rothschild**
Martin Maurel

LE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

REÇOIT LE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT PRINCIER.

Enregistré à l'Auditorium Rainier III de Monaco
Salle Yakov Kreizberg les 31 mars, 1^{er} et 2 avril 2019
Prise de son et direction artistique : François Eckert
Montage : Julien Podolak et François Eckert
Mixage, mastering : François Eckert
Traduction : Paul Shelgrove
Photos : Olivier Roller
Conception graphique : atelier-champion.com
Réalisation : belleville.eu

FESTIVAL

**PRINTEMPS
DES ARTS
DE MONTE CARLO**UNDER THE PRESIDENCY
OF H.R.H. THE PRINCESS OF HANOVER

WHY PUT TOGETHER A CD COLLECTION?

Festivals are ephemeral by their very nature, and recording them is an incredible memory of some truly exceptional musical moments. Creating something designed to last is an idea made all the more appealing in an age when labels are disappearing as sales plummet and music formats change – which is why we've made the Printemps des Arts de Monte-Carlo collection available for download on our website, printempsdesarts.mc, and across all digital platforms, in addition to broadcasting it in the traditional manner. Budding talent and established musicians alike perform music from days gone by as well as new and original pieces. An attempt to keep memory alive that has been a priority since the festival's beginnings in 1984!

Marc Monnet

AT THE FAR EDGE OF THE POSSIBLE

A distinctive trait of Romanticism exhibited by Beethoven is the fact that he succeeded in making his own genius a whole story in itself. He was actually one of the first, if not the first, to develop the image of the ambitious artist who rejected artistic servitude to patrons and wrote music that was not intended to entertain the Viennese public but which addressed itself to all humanity. In total contrast to the codes of musical life at that time, Beethoven claimed universality. His deafness played a pivotal role in this process of liberation and he used his detachment from the world of sounds to present himself as a heroic figure. From the time he penned his famous Heiligenstadt Testament (1802), in which he proclaimed the desire to victoriously overcome deafness, he strove to transcend his handicap, so he could continue to create and invent a whole new world of sounds, isolated from the concerns of his time – as though to better look towards a broad and distant future.

Paradoxically, this independence – which some have since played down – could not have been possible were Beethoven not surrounded by a network of sponsors and rich amateurs, who brought him financial support and an audience in aristocratic circles. In exchange for this backing, his patrons enjoyed the presence of the artist in their salons, exclusivity of performance of the works commissioned (usually for a period of six months to a year) and a dedication on the title page of the printed score. In fact, five sponsors supported the composition of Beethoven's String Quartets – Prince Lobkowitz (opp. 18 and 74), Count Razumovsky, Russian ambassador in Vienna (op. 59), Prince Nikolai Galitzine (opp. 127, 130 and 132), Baron von Stutterheim (op. 131) and Cardinal Archduke Rudolph (the Great Fugue,

op. 133). As well as these sponsors, other figures, such as Prince Lichnowsky, were influential in getting these works known. The latter had actually put together the first permanent string quartet – the Schuppanzigh Quartet, comprising Ignaz Schuppanzigh, Louis Sina, Franz Weiss and Nicolaus Kraft – with whom he had the habit of hosting a quartet concert every Friday morning, following two rehearsals, at his home, on Sunday morning and Thursday evening. Lichnowsky also offered them wonderful instruments – a 1718 Guarneri violin, a 1690 Amati violin and a 1675 Guarneri cello. These are currently on display at the Beethoven Museum, in Bonn.

After a prosperous period, 1814 marked the end of Beethoven's close ties with the salons. Prince Lichnowsky died in that year, Count Razumovsky's palace was destroyed on December 31, 1814, and Prince Lobkowitz died soon after, in 1816. It was at this time that Beethoven isolated himself from the world, insisting on the originality of his style, to show the music world that he had detached himself from mundane attachments. This is one of the arguments chosen by most of those commentators who, since the 19th century, see three periods in Beethoven's work. The chronology of his String Quartets contributes greatly to this segmentation into three distinct chapters, corresponding to three different styles: 1798-1800 (Quartets nos. 1 to 6, still in the Haydn mold), 1806-1810 (Quartets nos. 7 to 11, the style of which, by turns "heroic" and experimental, aimed to distort the classical form) and 1822-1826 (Quartets nos. 12 to 16, whose innovations – such as the expanded scope of the development or an original feeling for "large form" – are radically different to any model of the period). This three-part division is based, moreover, on the fact that Beethoven wrote his String Quartets in "phases", as opposed to the "continuous" composition of his Symphonies

or Piano Sonatas. In 1852, one early commentator, Liszt pupil Wilhelm von Lenz, wrote a detailed justification of the “three style” view:

“A phenomenon to be recognized, if we are to understand Beethoven, is that in him there are three Beethovens, quite different from each other. Like Raphael and Rubens, Beethoven has a first, second and third manner – each perfectly distinct. These different styles, these directions of thought, these major transformations of his genius, are like *strata* in his output. [...] While the first quartets exude the genius of Mozart – while, fleeting host to the divine master, he seems for a while to be part of his household – on looking closely you will find an early note of anxious melancholy. [...] Beethoven took art forward from where Mozart had left it. He lifted it onto his powerful shoulders, to carry it further. [...] In Beethoven’s second manner, there are no more perfectly situated arbors, no well-ordered rows of shrubs – the master now disdains gardens, he needs wide open spaces, the silent language of the forest, houses have become castles [...]. He becomes a law unto himself, *princeps legibus solutus est*. No one will deny Beethoven, a millionaire in the domain of ideas, the right to a grander vision of the world [...] Herein lies the exuberance of his ideas, which people tended to see as a reproach. But do all the treasures of this universe give so much joy that we desire nothing beyond? [...] Thence comes the third and final transformation of Beethoven’s genius [...], the last String Quartets, which are nothing less than the picture of his life, memories of his time on Earth, confused memories – as memories tend to be of something as fragile and multi-faceted as human existence once it has been largely left behind. [...] Beethoven’s ideas, as presented by this remarkable style, are always complex – they are the manifestation of his thought, expressive, now, of a remarkable life, lived at one remove from normal existence. Total deafness having separate him from external impressions, he no longer reproduced humanity and the world as they are, but as he wanted them to be or supposed them to be.

[...] The fruit of profound and unique contemplation, Beethoven's third manner does not have the spontaneity of the first two. While drawing on the details of our world of impressions, Beethoven transcends it and takes it beyond the limits that it has for us."¹

Enticing and attractive though it might seem, dividing Beethoven's compositions into three styles is debatable, given that it does not take into account certain stylistic constants found in each period. Indeed, Franz Liszt responded immediately to Wilhelm von Lenz, pointing out the limits of this strictly chronological understanding and suggesting seeing Beethoven's evolution, instead, in terms of *respect for* and *distortion of formal models*.

"Were it my place to categorize the different periods of the great master's thoughts, as manifested in the Sonatas, Symphonies and Quartets, I should certainly not fix the division into three styles, which is now pretty generally adopted and which you have followed, but, simply recording the questions which have been raised hitherto, I should merely weigh the *great* question which is the axis of criticism and of musical aestheticism at the point to which Beethoven had led us – namely, in how far is traditional or recognized form a necessary determinant for the organism of thought? The solution of this question, evolved from the works of Beethoven himself, would lead me to divide this work not into three styles or periods – the words *style* and *period* being here only corollary, subordinate terms, of vague and ambivalent meaning – but quite logically into two categories: the first being that in which traditional and recognized form contains and governs the thought of the master and the second that in which the thought, stretches, breaks, recreates and fashions forms and style according to its needs and inspirations. Doubtless, in proceeding thus, we arrive in a direct line at those incessant problems of *authority* and *liberty*. But why should they alarm us? In the region of the liberal arts, they do not, happily, bring any of the dangers and disasters which their oscillations occasion

in the political and social world, for in the domain of the Beautiful, Genius alone is the authority and, hence, Dualism disappearing, the notions of authority and liberty are brought back to their original identity.”²

The String Quartets are like a laboratory in Beethoven’s life – a social laboratory, in which he achieves emancipation, and a laboratory of style, in which he seizes upon the homogeneity of instrumental textures, in order to reflect on composition itself. It is also a laboratory of form, in which he strives to find the macrocosm in the microcosm, as though to create immensity with the most intimate of mediums.

...

Beethoven started writing Quartet no. 13 op. 130 in August 1825, at Baden (Schloss-Gutenbrunn), and finished it in December of that year. This first version has the Great Fugue as its finale and it was in this form that the work was first performed (as is the case in this recording), on March 21, 1826. The composer agreed, at the request of publisher Artaria, who was bewildered by this massive fugal finale, to write an alternative, much simpler finale. He did so between September and November 1826. This second version was run through by the Schuppanzigh Quartet in December 1826, without audience. Delighted, Artaria decided to publish it in 1827, with the dedication “*au prince Nikolaus von Galitzin.*” It was not until after Beethoven’s death (March 26, 1827) that the second version (with the lighter finale) was finally performed in concert, on April 22, 1827. The Great Fugue op. 133 would be published separately, in 1830, with the dedication “*au cardinal archiduc Rodolphe.*”

Monumental, the op. 130 Quartet is also atypical. The original version's six movements reveal Beethoven's desire to unite diverse elements into a whole, by juxtaposing a *Cavatina* inspired by operatic song, a *Danza tedesca* inspired by popular dance and this Great Fugue, inspired by the most learned tradition in musical composition. There are also references to the «old» style – in particular the spirit of the old "suite", as a sequence of pieces of varied character. It is, however, clearly the spirit of Johann Sebastian Bach that hovers over this work of Beethoven, who considered the Cantor of Leipzig the sovereign genius of learned music. The Quartet's gigantic fugue seems to confront Bach, as though in a battle of Titans.

In the first movement, refusing the internal logic of sonata form, Beethoven works with two different compositional "centers", whose proximity generates a dynamic energy – a static and chromatic *stile adagio* confronted by a mobile and diatonic *stile allegro*. These two opposing forces are presented closely spaced at the beginning of the exposition and the development and at the end of the coda. The opposition between the two styles structures the entire movement, making traditional sonata-form a distant memory. In this way, the usual tension points (the central development and the lead-up to the recapitulation) disappear, pushed out by tempo oppositions that pervade the whole movement.

Not especially innovative in terms of form, the very brief *Scherzo* surprises by the highly concentrated nature of its musical gestures (a trait of Beethoven's last period) – a single figure for the *Scherzo* (in B-flat minor) and another for the *Trio* (in B-flat major). The only break in this slightly obsessive unity is the instrumental recitative before the recapitulation of the *Scherzo*.

The third movement is, strictly speaking, not a slow movement but more an expressive *andante* (marked *Andante con moto ma non troppo, poco scherzoso*), the character of which, with its wealth of inventive accompaniment figures and subtle marked nuances, suggests a fanciful spirit.

The *Danza tedesca* (German dance) simplifies the style even more, to better parody peasant music. Some have seen in this movement the spirit of a second *Scherzo*. Everything changes dramatically at the very end of this light movement, when the coda deconstructs the theme, first by lightening the accompaniment then by giving the theme in retrograde, in *Klangfarbenmelodie* fashion.

The *Cavatina* (short aria) feels rather like Florestan's prison aria in *Fidelio*. The American musicologist Joseph Kerman called it an "an unwritten opera song", with its contrasted but nonetheless understandable sections. Here simplicity ends. In Beethovenian strategy, such reduction of scale and containment of stylistic venturing can only augur something remarkable.

...

The immense fugue comes as a total surprise, rather in the way that the finale of the Ninth Symphony joyfully dynamited a struggling form. Here, too, the finale very clearly has a new function. No longer a light resolution, as in Mozart, it is now a veritable culmination – the very purpose of the work.

Fugue is one of the ways Beethoven found to renew sonata form – by rejecting the esthetic of contrast, bi-thematic polarity and modulation and opting for the unification of apparently diverse elements, a monothematic approach and the absence of modulatory exploration. Fugue also represents one of the essential elements in Beethovenian symbolism – the convergence of opposites (the various voices) to form a coherent whole (a reflection of his humanism). The Great Fugue is really the “finale to end all finales”, because of the extreme nature of its form.

Reactions to this music were very varied, and still are today. Anton Schindler, a contemporary of Beethoven, saw it as a throwback to Bach’s learned fugues: “This... Anachronismus... actually belongs to the old days, when the art of combining sounds was still based on mathematics.”³ His judgement was echoed in the 20th century by Canadian musicologist Warren Kirkendale, who saw the Great Fugue op. 133 as Beethoven’s veritable “Art of Fugue” (*Acta Musicologica*, 1963). These evaluations are debatable, since analysis of Beethoven’s fugue does not reveal the pronounced taste that baroque composers had for combining different elements (stretto, reversal, retrograde, double fugue, etc.). Beethoven preferred to adopt a “fugal manner” or create a “fugal effect”, dramatizing it to a point that no composer had before. Even the role of the fugue subject falls between that of a causal subject (in the sense of the “deductive” principle of fugue) and that of a sonata theme (in the sense of the “abstract” compositional process of sonata form). Moreover, the theme-subject is not used in a traditional way. It is presented on its first appearance as a “general outline”, suitable for treatment in several possible ways, almost like a melodic pattern that will unify everything. The interest is therefore not in strict fugal working out but in the journey the theme-subject might take – in the style of a vast thematic transformation. The crucial change this music

exemplifies was rightly underlined by Igor Stravinsky when he described its “switch in focus from contrapuntal devices to thematic transformation.”⁴ According to English musicologist Philip Radcliffe, “the work is best understood if regarded, not as a highly eccentric fugue, but as a kind of symphonic poem consisting of several contrasted but thematically related sections and containing a certain amount of fugal writing.”⁵

The thematic development that Beethoven pursues in the Great Fugue takes two directions. The first exploits contrapuntal means (counter-subject variation, reversal, stretto, pedal point), the second thematic means (augmentation, diminution, inversion, syncopation, dissociation of rhythm and melody). The second direction has the greater hold on Beethoven's attention, allowing him to avoid any “learned” tendency, in favor of vehement expression. Indeed, Pierre Boulez emphasized the extent to which, in this fugue, strength of contrast replaces fugal strictness. “With Beethoven in particular, the encounter is not without conflict or violent shocks, because the harmonic relationships are not always at peace with the intervals used contrapuntally. This ‘rigorous’ music – the purest expression of a style, of a way of writing – also becomes eminently ‘dramatic’ music.” [...] What gives Beethoven's fugues their extraordinary character, what makes them unique and unequalled creations, is this perilous confrontation between differing directions, which cannot but conflict. At the far edge of the possible, they show the increasing gap between forms symbolic of the schooled style and harmonic thought that is breaking free with a growing virulence. When the drama of this gap is felt as intensely as it was by Beethoven, it produces, amongst others, the fugue of op. 106, the Great Fugue for strings.”⁶

NOTES

¹ von Lenz, Wilhelm, *Beethoven et ses trois styles*, (Paris, 1852), pp. 50-56 and p. 117.

² Letter from Franz Liszt to Wilhelm von Lenz, (Weimar, December 2, 1852).

³ Schindler, Anton, *Biographie von Ludwig von Beethoven*, 1860, vol. II, p. 115.

⁴ Excerpted from a review of Joseph Kerman's *The Beethoven Quartets*: Stravinsky, Igor, "A Realm of Truth," *The New York Review of Books*, September 26, 1968.

⁵ Radcliffe, Philip, *Beethoven's String Quartets*, 1965, p. 132.

⁶ Boulez, Pierre, *Relevés d'apprenti*, (Paris, Seuil, 1966).

SIGNUM QUARTET

The Signum Quartet studied with the Alban Berg, Melos and Artemis Quartets and has benefited from the guidance of György Kurtág, Walter Levin, Günther Pichler, Alfred Brendel, Leon Fleisher and Jörg Widmann.

The group's numerous awards include the Special Prize at the Rheingau Musik Festival, the Premio Paolo Borciani and, in 2009, prizes at the London and Hamburg international competitions.

After remarkable débuts at Berlin's Philharmonie and Konzerthaus, in Dusseldorf (with Leon Fleisher), at the Leipzig Gewandhaus, at Boston's Harvard Musical Association and at London's Wigmore Hall, the Quartet was invited to Paris (Musée d'Orsay and the Philharmonie), Luxemburg, Helsinki, Stuttgart, Munich, Vienna and Amsterdam.

The Signum Quartet has performed with distinguished partners, including Jörg Widmann, Nils Mönkemeyer, Elisabeth Leonskaja, Daniel Ottensamer, Leonard Elschenbroich, Adrian Brendel, Christian Ihle Hadland, Eckart Runge (Artemis Quartet), Nicolas Altstaedt, Mark Sampson and Carolin Widmann. Its concerts have been broadcast by numerous TV stations, notably WDR, NDR, SWR, Deutschlandfunk, DRS, ORF and Arte.

The Quartet has also recorded CDs of the music of Thuille, Schubert, Orff, Rihm; Wolf, Ives, Puccini, Webern, Berg, Bartók, Ravel, Debussy and, more recently, Brahms, Suk, Schulhoff, Dvořák and quartets and lieder arrangements of Schubert.

PRINCIPAUTÉ
DE  MONACO

 Rothschild
Martin Mauret

THE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

RECEIVES THE SUPPORT OF THE PRINCELY GOVERNMENT.

Recorded at the Auditorium Rainier III of Monaco
Yakov Kreizberg Concert hall, from 31 March to 2 April 2019.
Sound recording and artistic direction: François Eckert
Montage: Julien Podolak and François Eckert
Mixing and mastering: François Eckert
Translation: Paul Snelgrove
Photos: Olivier Roller
Graphic design: atelier-champion.com
Production: belleville.eu

