

Quatuor à cordes

Jeudi / Donnerstag / Thursday

26.02.2015 20:00

Salle de Musique de Chambre

Emerson String Quartet

Eugene Drucker, Philip Setzer violon

Lawrence Dutton alto

Paul Watkins violoncelle

Backstage

19:15 Salle de Musique de Chambre

Claude Lenners: «L'Art de la fugue chez Bach et Beethoven» (F)

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Die Kunst der Fuge BWV 1080 (Auszüge / extraits) (~1740–1749)

N° 1: *Contrapunctus*

N° 3: *Contrapunctus*

N° 5: *Contrapunctus*

N° 7: *Contrapunctus a 4 per augmentationem et diminutionem*

N° 15: *Canon alla ottava*

N° 9: *Contrapunctus alla duodecima*

N° 16: *Canon alla decima in contrapunto alla terza*

N° 13/1: *Contrapunctus inversus a 3*

N° 13/2: *Contrapunctus a 3*

N° 14: *Canon per augmentationem in contrario motu*

N° 11: *Contrapunctus a 4*

N° 18/1: *Fuga a 2*

N° 18/2: *Alio modo Fuga a 2*

50'

—

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Streichquartett N° 15 a-moll (la mineur) op. 132 (1824–1825)

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'

Quatuors fugués

Bach et Beethoven

Corinne Schneider

Les vingt-deux fugues de *L'Art de la fugue* de Bach sont en quelque sorte l'antithèse du *Clavier bien tempéré*. Dans le *Clavier bien tempéré*, Bach-le-jeune faisait montre de l'ensemble de sa palette expressive ou contrapuntique en parcourant toutes les tonalités, chaque couple de prélude et fugue s'appuyant sur un «caractère» propre. Alors que dans les dix-huit contrepoints de *L'Art de la fugue*, Bach-le-vieux ne retient qu'une seule tonalité (ré mineur) et qu'un seul thème pour montrer – en écho au rétrécissement du spectre de sa propre vie – combien beaucoup pouvait tenir en peu.

À proprement parlé, le recueil de *L'Art de la fugue* contient quatorze «contrepoints» (c'est-à-dire des fugues), quatre «canons» (imitation stricte de deux voix décalées) et deux «miroirs» (des mouvements inverses de contrepoints précédemment entendus). Dans ce recueil qui n'en est pas un en fait – puisque l'ordre n'est pas défini exactement et qu'il est inachevé (le *Contrepoint 14* est en effet une fugue non terminée) –, les fugues sont en apparence les morceaux les plus savants et les plus denses. Mais à y regarder de près, ce sont pourtant les canons qui, même s'ils ne sont écrits qu'à deux voix, exigent la science la plus aboutie du contrepoint. Il y a là un paradoxe à ponctuer un monde complexe par des respirations d'apparente légèreté en fait encore plus complexes!

Le **Contrepoint 1** est une fugue simple à quatre voix qui pose solennellement le sujet. Pour beaucoup, elle serait déjà placée à un haut degré de complexité. Mais chez Bach, elle sert à placer

Die
K u n s t d e r F u g e

Herrn Johann Sebastian Bach

honorsähigen Capellmeist. und Hofkammerm. zu Leipzig.

Page de titre de la première impression de *L'Art de la fugue*
publiée par Johann Heinrich Schübler, 1751

en quelque sorte la barre de la difficulté: c'est à ce niveau de science qu'il situe son ouvrage, donc bien au-delà des autres savants contrapuntistes. Preuve en est la dimension assez courte de cette fugue liminaire: point trop ne faudrait de temps passer pour situer le degré d'exigence – sa première fugue est courte, efficace et compacte, sans effet inutile.

Le **Contrepoint 3** (à l'origine en deuxième position) est à nouveau une fugue à quatre voix, avec cette fois-ci une permutation du sujet (la première note est la même, mais les intervalles suivants sont inversés, en miroir horizontal: les intervalles ascendants deviennent ascendants, et inversement).

Toujours à quatre voix, le **Contrepoint 5** est une «contre-fugue», c'est-à-dire que le sujet inversé est d'abord exposé, auquel répond le sujet normal, donnant l'impression de dialogue entre deux sujets (qui ne sont en fait que le miroir horizontal l'un de l'autre).

Le **Contrepoint 7** (à quatre voix) corse les difficultés en faisant entrer le sujet alternativement dans un sens normal ou dans un sens inversé, le tout avec des vitesses de défilement différentes (le sujet étant exposé d'abord plus vite, ensuite normal, et enfin, à la basse, en valeurs lentes, comme un «cantus firmus» des polyphonies médiévales).

Dans le **Canon à l'octave**, les voix sont réduites à deux: elles sont strictement identiques et entrent simplement avec un temps de décalage qu'elles conservent jusqu'à la fin. Elles sont également distinguées par leur registre, la voix grave et la voix aigue étant à une octave d'écart.

Le **Contrepoint 9** est une double fugue à quatre voix: un premier sujet (en notes rapides) fait croire à l'arrivée d'un nouveau sujet, en rupture avec le ton des autres fugues. Mais soudain, le sujet principal réapparaît au violon 1, comme une mélodie de choral, en valeurs lentes, avant de parcourir les autres voix, le tout superposé au premier sujet rapide qui continue d'exister!

Le **Canon à la douzième** est particulièrement notable car il combine une écriture parfaitement stricte à un rythme de sextolet presque turbulent qui donne un élan et un sentiment de liberté incroyables dans une pièce contrainte par un principe d'écriture sévère.

Le **Contrepoint 13** est une «contre-fugue» à trois voix, éclatante par ses triolets et ses rythmes pointés: le sujet est exposé varié, repris par les autres voix en intervalles inversés. Mais la prouesse d'écriture ultime consiste à pouvoir jouer cette fugue en miroir, c'est à dire que **chaque partie se lit en retournant la partition**, et que la partie du haut devient la basse, et inversement... le compositeur Ernst Krenek rapportera plus tard l'anecdote d'un soldat américain déclarant pour blaguer: «*What a guy, this Bach! He made one fugue ans sold two!*» («Quel type, ce Bach! Il a écrit une fugue et en a vendu deux!»).

Le **Canon en augmentation et en mouvement contraire** (à deux voix) envisage une autre prouesse: la voix supérieure expose d'abord deux fois plus de notes que la voix inférieure qui (inversement) l'imité... Pour éviter que l'une des voix ne termine deux fois plus tôt, du fait de sa rapidité, en plein milieu, Bach permute le tout pour rétablir l'équilibre...

Le **Contrepoint 11** est une triple fugue sur deux nouveaux sujets et le sujet original varié. Les 184 mesures de cette pièce en font un sommet dans le recueil.

Le **Contrepoint 14** est le point ultime. On y trouve trois nouveaux sujets, dont l'un est la signature musicale de Bach (le fameux B. A. C. H., c'est-à-dire, quand on le transpose en notes, si bémol, la, do, si bécarré). Mais cette fugue de 239 mesures est prévue pour être la plus imposante, probablement le couronnement de tout le recueil. Elle répond d'ailleurs à la brève fugue initiale par un aspect à la fois monumental et apaisé. Interrompue en plein milieu, elle donne l'impression de suspendre son discours pour l'éternité. Dans le manuscrit original, son fils Carl Philip Emanuel a ajouté à la plume: «Sur cette fugue, où le nom de Bach est utilisé comme contre-sujet, est mort l'auteur.» La mort l'a-t-il surpris en plein travail? Les musicologues pensent qu'il a plutôt perdu la vue subitement, devant dès lors interrompre son travail. Peu après, il dictera à ses proches son dernier choral «*Vor deinem Thron tret' ich hiemit*» BWV 668, qui est souvent joué comme une forme de résolution à la fugue inachevée. Mais il est souvent plus juste de laisser les musiciens et les auditeurs dans l'incertitude de l'inachèvement, comme pour inciter chacun à imaginer sans pouvoir réellement l'écrire, sa propre conclusion. *L'Art de la fugue* constitue donc un testament musical, prolongement de *L'Offrande musicale* écrite quelque temps auparavant, et elle aussi sommet d'une écriture à la fois complexe, sensible et libre.

Son fils Carl Philip Emanuel, probablement imprégné d'autres idéaux plus romantiques, verra dans ce recueil ultime **une forme d'héroïsation de l'écriture, de transcendance de la condition humaine**. Idée que reprendra Beethoven quand il admirera Bach, après Mozart et Haydn. Plus proche de nous, le théoricien Adorno avait même voulu dissocier Bach de la musique «baroque» en le considérant universel et atemporel. Il est vrai que depuis le début du 19^e siècle, sa modernité et l'abstraction de son écriture n'a cessé de fasciner les générations de musiciens. Le genre savant de la fugue qui semblait mort avec le baroque finissant, a en fait perduré tout au long des décennies suivantes, pour incarner la science de l'écriture, de la combinatoire des sons, rapprochant en quelque sorte le compositeur d'une figure de demiurge: celle du créateur d'un monde équilibré et complexe.

Quelques décennies plus tard, Bach continuait de fasciner les compositeurs qui pour la plupart connaissaient son œuvre par des copies qui circulaient, les partitions du cantor de Leipzig n'étant alors que très peu éditées au début du romantisme. Parmi ces compositeurs, et dans le sillage de Mozart et Haydn, Beethoven admirait profondément le contrepoint de Bach qui, selon lui, témoignait de la plus haute écriture musicale: celle qui combine la science et l'expressivité. En 1801, il écrit par exemple à Hofmeister à propos de Bach: «Mon cœur bat tout entier pour l'art si grand et si élevé de ce père de l'harmonie» (5 janvier 1801). Nous savons par Wegeler, l'un de ses contemporains, que Beethoven eut sous les yeux des compositions manuscrites de Bach: «Tous les vendredis, écrit ce témoin, Beethoven faisait de la musique chez le prince Lichnowky. C'est là qu'un jour, vers 1795, un comte hongrois lui présenta une composition de Bach manuscrite et très difficile que Beethoven exécuta à première vue, *comme Bach la jouait*, au témoignage du propriétaire du manuscrit». Nous savons enfin que, dès 1781, à l'âge de onze ans, Beethoven jouait couramment le *Clavecin bien tempéré* que son maître Neefe lui faisait étudier... Pas étonnant donc que la fugue revienne dans beaucoup de ses œuvres, et en particulier dans le médium si «abstrait» qu'incarne le quatuor à cordes.

Car il est vrai que le timbre homogène du quatuor à cordes n'a certainement pas compté pour rien dans les possibilités qu'offrait cette formation de pénétrer la logique interne des langages musicaux: mieux que le piano, le quatuor pouvait faire sonner le contrepoint; mieux que l'orchestre, le quatuor pouvait trouver un «son collectif»; mieux que les œuvres vocales, le quatuor pouvait offrir une vision épurée et abstraite du discours musical. Et ce jusqu'aux plus «formalistes» des musiciens qui trouveront, comme Igor Stravinski, un terrain idéal pour débarrasser la musique de l'anecdotique.

«Le quatuor à cordes est le plus lucide support d'idées musicales jamais façonné, et le plus chantant – donc le plus humain – des moyens instrumentaux; ou plutôt, alors qu'il n'était rien de tout cela originellement et nécessairement, Beethoven le rendit tel. Quant à ses pouvoirs intrinsèques, il s'est révélé capable d'assumer des changements harmoniques plus fréquents que l'orchestre encore imparfaitement chromatique du temps de Beethoven, entravé de surcroît par un problème de poids et un problème d'équilibre. C'est d'autre part un moyen d'expression plus intime, en partie pour les mêmes raisons; et plus satisfaisant à long terme pour ce qui est du timbre: du moins pour moi, et cela sans doute en partie parce que j'y suis le moins conscient de l'élément timbre. Ses capacités de «sostenuto» sont plus grandes que celles des ensembles d'instruments à vent et ses possibilités de variation de tempo et d'intensité, au niveau le plus faible, sont plus étendues. Comparé au piano, il l'emporte par la clarté du jeu polyphonique et par une plus grande variété d'articulations dynamiques et de nuances.» (Igor Stravinski, 1968)

Composé entre 1823 et 1825 avant d'être créé le 9 septembre 1825, le **Quatuor N° 15** de Beethoven est dédié «au prince Nikolaus von Galitzin», l'un de ses mécènes. Immense et déployé (il dure environ 45 minutes), ce quatuor vise à confronter différents styles (choral, marche, récitatif instrumental et *cantabile*) pour mieux en faire ressortir leurs différences. Le tour de force consistera même à les faire combiner (alors que ces genres d'écriture n'ont a priori rien à voir). L'introduction lente du *Quatuor N° 15* cite les intervalles de la *Grande Fugue op. 133* qui couronnait magistralement le *Quatuor N° 13*; leurs allegros initiaux s'inspirent

aussi de la même opposition entre tempo lent et tempo rapide. Dans le *Quatuor N° 15*, après un scherzo développé (240 mesures), le troisième mouvement se positionne comme le point culminant de l'œuvre. Intitulé *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* (Chant de reconnaissance d'un convalescent à la Divinité, dans le mode lydien), il est né de la gratitude éprouvée par Beethoven après une grave maladie contractée début 1825. Le lyrisme y est à la fois sublime et intérieur, s'inspirant du style de choral pour susciter cette noble solennité. Plusieurs sections se succèdent: A (cinq phrases de choral harmonisé en mode de fa ou mode lydien); B (une section contrastante en ré majeur de mètre ternaire 3/8); A2 (un retour du style choral); une variation ornementale de B; et enfin A3 (le choral en canon). Les deux mouvements suivants sont en contraste fort: la marche opère une respiration presque légère; alors que le finale en rondo-sonate hyper-développé n'en finit plus de finir, avec une dernière section en strette (écriture fuguée avec entrées rapprochées) qui cite une dernière fois le mode d'écriture qu'il admirait tant chez Bach.

Module für die innere Festplatte

Bach und Beethoven im Umgang mit alten Formen

Christoph Vratz

Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge

Wir werden nie genau klären können, warum genau Johann Sebastian Bach ein Genie war. Wir haben seine Werke, dürfen sie bestaunen, können sie analysieren und feststellen, was er wie gebaut hat. Aber wir wissen nicht, wie sein Gehirn gearbeitet hat. Vielleicht war es angelegt wie eine große Festplatte. Denn immer schien es für alles gewappnet zu sein, immer hatte es antizipierend Lösungen parat. Bachs erster Biograph Forkel berichtet: *«Wenn er nun in einer Kirche eine stark besetzte Fuge hörte, und einer seiner beyden ältesten Söhne stand etwa neben ihm, so sagte er stets vorher, sobald er die ersten Eintritte des Themas gehört hatte, was der Componist und von Rechts wegen anbringen müsse, und was möglicher Weise angebracht werden könne. Hatte nun der Componist gut gearbeitet, so trafen seine Vorhersagungen ein; dann freuete er sich, und stieß den Sohn an, um ihn aufmerksam darauf zu machen.»*

Anders gesagt: Bach war offenbar, sobald er ein Fugen-Thema hörte, jederzeit in der Lage, dieses mit allen erdenklichen kontrapunktischen Möglichkeiten in seinem Kopf durchzuspielen: Spiegelungen, Umkehrungen, Einsätze, Abwandlungen. Daraus ließe sich schließen, dass Bach in einem permanenten inneren Überfluss gelebt hat, zehrend von einer lebendigen Phantasie, der perfekten Beherrschung des Handwerks und einer langen Erfahrung im Improvisieren.

Die *Kunst der Fuge* ist ein sogenannter monothematischer Zyklus, ähnlich wie die *Goldberg-Variationen*, in denen eine Basslinie die Grundlage bildet, die sich durch alle 30 Veränderungen zieht.



Autograph des Contrapunctus 1, ca. 1742, Staatsbibliothek Berlin

Weitere Werke dieser Machart sind die Variationen für Orgel über «*Vom Himmel hoch, da komm ich her*» und das *Musikalische Opfer*. Bei der *Kunst der Fuge* bildet das Ausgangsthema das konstituierende Element. Alle diese Werke verfolgen das gleiche Ziel: umfassender zu sein als alles, was es vorher in der Musikgeschichte gegeben hat – ohne Rücksicht darauf, wie das Publikum auf solche Mammut-Herausforderungen reagieren würde.

Bach, der erfahrene Altsprachler, gehörte seit 1747 der «Correspondierenden Societät der musicalischen Wissenschaften» an, einem Zirkel, in dem man lebhaft über Platon, Athanasius Kircher, Quintilian oder Cicero diskutierte, über Phänomene wie Sphärenmusik oder den «stylos symphonicus». Mit der *Kunst der Fuge* dürfte Bach für einigen Diskussionsstoff gesorgt haben. Denn er arbeitet in diesem Zyklus mit einer Fülle an Modulen, die der Musikwissenschaft hinreichend Material für komplexe Analysen liefern, deren Begrifflichkeiten allein jedoch den Laien eher ratlos machen: Gegen-, Doppel-, Tripel-, Quadrupel- und Spiegelfugen, dazu kontrapunktische Schichtungen, Verkleinerungen und Vergrößerungen eines Themas.

Kein anderes Werk hat den Mythos Bach so nachhaltig geprägt, so viele Geschichten und Anekdoten provoziert, wie die *Kunst der Fuge*, über dessen genaue Entstehung bis heute gestritten wird. Hat er bis auf dem Totenbett daran gearbeitet? Welche Änderungen schwebten ihm vor? Ist dieser Zyklus wirklich ein «pythagoreisches Werk» (wie es in der Bach-Forschung heißt), ein bewusst angelegter Rätselkosmos, ein Akt spekulativer Kombinatorik – zumal Bach keine Angaben zu den Instrumenten hinterlassen hat? Wo ist der Rest des unvollständigen Werkes? Musiker wie Ton Koopman glauben fest daran, dass Bach keinen Rest hinterlassen hat. Als weitgehend gesichert gilt die Erkenntnis, dass die Kupferplatten für den Druck der *Kunst der Fuge* während Bachs letzter Krankheit vorbereitet wurden. Eine autographe Partitur, die zwölf Fugen und zwei Kanons enthält und den Titel «Die Kunst der Fuga d. Sig. Joh. Seb. Bach» trägt (notiert von seinem Schüler und späteren Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol), war schon 1742 überwiegend fertiggestellt und wird heute in Berlin aufbewahrt. Großteile des Werkes dürften demnach ungefähr parallel zum zweiten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* entstanden sein, also um 1739 bis 1742, und damit auch zeitgleich zu den *Goldberg-Variationen* (1741). Doch Bach hat an vielen seiner Werke immer wieder gefeilt, Änderungen vorgenommen, besonders im Vorfeld einer Drucklegung. So ist davon auszugehen, dass er auch bei diesem besonderen Werk ähnlich vorgegangen ist.

Ein Indiz dafür könnte die Handschrift sein: Ab 1748 – Bach ist 63 Jahre alt – verliert sie an Kontur. Und ob er ein Jahr später überhaupt noch in der Lage ist, selbst zu schreiben, ist anzuzweifeln. Seine letzte überlieferte Unterschrift jedenfalls stammt vom 11. Dezember. Ein erst vor Kurzem entdeckter Brief belegt, dass Bach in den letzten Lebensjahren seine Amtsgeschäfte stark vernachlässigt hat. Ein gezieltes Vorgehen? Offenbar. In den späten 1740er Jahren fährt er sein Tagesgeschäft zunehmend herunter, um Freiräume für anderes zu schaffen, etwa um sein Werk zu ordnen. Dieser Brief belegt nun, wie systematisch er seine Kernaufgaben an andere weiterdelegiert. Außerdem bereiten ihm die Augen ernsthafte Probleme, sodass Bach Ende März 1750 von einem Londoner Arzt am Grauen Star und wenige Tage später ein weiteres Mal operiert wird. Die Nachwirkungen sind erheblich und schwächen Bachs Gesundheitszustand insgesamt. Richtig erholen wird er sich nicht mehr. Zwar kann er zehn Tage vor seinem Tod noch einmal richtig sehen, doch wenige Stunden später erleidet er einen Schlaganfall. Am 28. Juli 1750 ist sein Lebensweg zu Ende.

Die Veröffentlichung der gedruckten *Kunst der Fuge* erlebt Bach nicht mehr, die letzte der 14 Fugen, die er vermutlich erst für die Vorbereitungen dieser Druckfassung begonnen hat, bleibt Fragment: Sie bricht kurz nach der Einführung des dritten Fugenthemas ab, dessen Beginn aus den Tönen b-a-c-h besteht...

An dieser Stelle treten die Zahlensymboliker auf den Plan, denn die Zahl 14 spielt bei Bach eine besondere Rolle. Dazu muss man die Buchstaben des Alphabets in aufsteigender Folge durchnummerieren. Demnach steht für das B eine 2, für das A die 1, für das C die 3 und für das H die 8 – macht in der Summe 14. Die Umkehrung dieser Zahl, 41, steht nach diesem System für: J.S. Bach! (Angemerkt sei, dass im barocken Alphabet i und j als ein Buchstabe geführt werden.) Schaut man sich das zweite Thema dieser letzten Fuge an, stellt man fest, dass es aus exakt 41 Tönen besteht. Hinzu kommt, dass Bach diese 14. Fuge als Spiegelfuge konzipiert haben dürfte, so dass man sie – bei einer imaginär gedachten Horizontallinie – auch auf den Kopf gestellt spielen kann.

Ludwig van Beethoven: Streichquartett op. 132

Die Kombination der Bach'schen *Kunst der Fuge* mit einem der späten Streichquartette Beethovens steht in einem engen historischen Zusammenhang. Gerade in seinem Spätwerk entdeckt Beethoven zunehmend die Bedeutung alter, barocker Formen, und die mehrfache Hinwendung zur Fuge verdankt sich auch seiner genauen Kenntnisse der Musik Bachs. Ob in den *Diabelli-Variationen* oder – den Abschied von der Gattung Klaviersonate einleitend – in der *Sonate op. 110*, ob in der *Missa solennis* oder in seinen späten Streichquartetten: Die Intensität, mit der sich Beethoven mit Fugen-Tradition auseinandersetzt, ist auffällig. Doch die Analogien zu Bach reichen weiter. Der Kopfsatz des *Streichquartetts op. 132* wird von einem dichten Geflecht kleiner Sekunden eröffnet. Beethoven nutzt dieses Intervall für die Notenfolge: gis-a-f-e. Vergleicht man dies mit der Abfolge b-a-c-h, so tritt die Analogie offen zutage – zumal es bei Beethoven Skizzen gibt, wonach er sich auch mit einer Ouvertüre über das Thema b-a-c-h beschäftigt hat.

Alexander Wheelock Thayer war Amerikaner und Musikschriftsteller, und als solcher fühlte er sich als Beethoven-Biograph be-rufen. Sein Werk wurde tatsächlich einer der maßgeblichen zeit-genössischen Beethoven-Biographien. Nach 1900 erschien sie erstmals in deutscher Sprache. Dort heißt es:

«*Quartettideen entströmten seiner [Beethovens] reichen Phantasie in unerschöpflicher Fülle. Das bezeugt uns Holz [Karl Holz, der zunehmend zu Beethovens Privatsekretär avancierte], dem er auf dem Spaziergange scherzend sagte: 'Bester, mir ist schon wieder was eingefallen', wobei er etwas ins Skizzenbuch eintrug; hierbei kamen, wie der Fortgang zeigt, Motive zum cis-moll-Quartett in Frage. Als Holz das B-Dur-Quartett für das größte von den dreien [op. 127, op. 130, op. 132] erklärt hatte, antwortete Beethoven: 'Jedes in seiner Art! Die Kunst will es von uns, dass wir nicht stehen bleiben. Sie werden eine neue Art der Stimmführung bemerken, und an Phantasie fehlt's, Gottlob, weniger als je zuvor.'»*

Man mag die Authentizität der einzelnen Aussagen anzweifeln oder auch nicht – sie zeugen von der Unermüdlichkeit, mit der



Ignaz Schuppanzigh (Porträt von Joseph Danhauser, vermutlich 1820)

Beethoven sich noch im Spätherbst seiner Laufbahn immer wieder für das Streichquartett eingesetzt hat. Neben der Klaviersonate ist das Streichquartett für ihn die Form, die ihm die meisten Freiräume bietet und wo er Neues wagen kann. In der Symphonie, der öffentlichen Visitenkarte vor großem Publikum, hält sich Beethoven eher zurück, verglichen mit dem, was ihm die beiden anderen Gattungen ermöglichen. Sie bilden, zusammengenommen, eine Art Tagebuch des Komponisten, sie sind ein großes Experimentierfeld und enthalten nicht umsonst die markantesten Entwicklungssprünge und gewagtesten Einfälle.

Der Reichtum seiner Quartett-Ideen zeigt sich allein schon in der kontinuierlich steigenden Satzzahl. In den *Quartetten op. 132* und *op. 130* geht er über die klassische Viersätzigkeit hinaus, sie umfassen fünf bzw. sechs Sätze (die *Große Fuge op. 133* als ursprünglich konzipiertes Finale wurde im 19. Jahrhundert ohnehin kaum aufgeführt); das *Quartett op. 131* umfasst sogar sieben Sätze. Doch Beethoven selbst nannte diese Abschnitte nur ungerne «Sätze», er bevorzugte den Begriff «Stücke» – ein Indiz dafür, dass er jedem einzelnen Satz weniger Autonomie zubilligte und mehr den zyklischen Charakter in den Vordergrund gerückt wissen wollte. Doch deshalb bereits von einer losen Folge vorromantischer Phantasiestücke zu reden, wäre verfehlt. Der Zusammenhang von Motiven und harmonischen Verknüpfungen ist so kunstvoll, dass es an dem inneren, logischen Zusammenhalt dieser späten Werke nichts zu zweifeln gibt.

Neben der engen Verschachtelung von Motiven sticht im *a-moll-Quartett* der Charakter des Vokalen besonders hervor. Schon im

ersten Satz arbeitet Beethoven mit etlichen Vorhalten und rezitativisch wirkenden Tempowechsel. Im Finalsatz bilden Rezitativ und Arie unverkennbar das strukturelle Grundgerüst; auf die dramatische Eröffnung folgt eine ariose Melodie in einer für den Gesang bezeichnenden achttaktigen Form. Offen ausgesprochen wird der vokale Bezug im langsamen dritten Satz. Dieser «Heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart» bildet das Herzstück dieses Quartetts – auch der explizite Bezug auf eine alte Kirchentonart belegt Beethovens damaliges Interesse für die «Alte Musik», in diesem Fall mit besonderem Fokus auf Musik von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Beethoven reagiert damit einerseits auf den zunehmend idealisierenden Historismus der Frühromantik (etwa bei E.T.A. Hoffmann und seiner Studie *Alte und neue Kirchenmusik*), andererseits zeigt die Form dieses langsamen Satzes, wie umsichtig Beethoven verschiedene historische Vorbilder miteinander zusammenbringen möchte, um daraus etwas Neues entstehen zu lassen. Dabei wird der Choral in diesem Satz zu einer Leitidee – vokaler Gestus eben!

Das *a-moll-Quartett* ist zwischen 1824 und 1825 entstanden. Erstmals wurde es im privaten Kreis am 9. und 11. September 1825 in Wien aufgeführt, das Schuppanzigh-Quartett präsentierte es der Öffentlichkeit am 6. November. In der in Leipzig erscheinenden *Allgemeinen musikalischen Zeitung* war nach der Premiere zu lesen: «Was unser musikalischer Jean Paul hier gegeben hat, ist abermals groß, herrlich, ungewöhnlich, überraschend und originell, muss aber nicht nur öfters gehört, sondern ganz eigentlich studiert werden. [...] Der vorherrschende düstere Charakter des Ganzen, eine bei der mannigfaltigen Ausarbeitung nicht zu beseitigende Einförmigkeit in dem sehr langen Adagio [...] mochten die Ursache sein, weshalb dieses jüngste Geisteskind des unerschöpflichen fruchtbaren Meisters nicht jene allgemeine Sensation machte, welche mehrere Auserwählte [...] vorher verkündeten. Wie das zuletzt vor diesem erschienene Quartett (in Es) Anfangs lau aufgenommen, dann erst begriffen, erkannt, und nun den geschätztesten Meisterwerken beigezählt wurde, so wird es wohl auch diesem neuesten geben.»

Interprètes

Biographies



Emerson String Quartet

L'Emerson String Quartet fait aujourd'hui figure d'exception dans l'histoire du quatuor à cordes, notamment de par son répertoire sans équivalent, échafaudé au cours de trois décennies: plus de 30 enregistrements chez Deutsche Grammophon depuis 1987, neuf Grammys (parmi lesquels deux dans la catégorie du meilleur album classique, un honneur fantastique pour une formation de musique de chambre), trois Gramophone Awards, le prestigieux Avery-Fisher-Preis, des cycles intégraux des quatuors de Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy, Dmitri Chostakovitch und Bela Bartók dans toutes les capitales de New York à Londres et Vienne.

Le 11 mai 2013, l'Emerson String Quartett a accueilli en Paul Watkins son nouveau violoncelliste – un premier changement depuis 1979. A partir de sa 37^e saison, l'Emerson String Quartet s'est véritablement trouvé enrichi par la présence de Paul Watkins, soliste à la réputation établie, chef d'orchestre titulaire de nombreux prix et musicien de chambre chevronné. Paul Watkins se produit avec ses nouveaux collègues en Amérique du Nord, Europe et Asie. L'Emerson String Quartet poursuit sa série de concerts au Smithsonian Institute de Washington pour une 35^e saison consécutive. Le contrat d'exclusivité signé en mars 2011 avec Sony Classical a été reconduit. L'Emerson String Quartet a été fondé en 1976; il doit son nom au grand poète et philosophe américain Ralph Waldo Emerson. L'Ensemble est connu pour sa pratique d'interprétation unique en son genre: les violonistes Eugene Drucker et Philip Setzer se re-



Emerson String Quartet

(photo: Lisa-Marie Mazzucco)

laient au premier pupitre, et hormis le violoncelliste, ses membres jouent debout. www.emersonquartet.com



Emerson String Quartet

Das Emerson String Quartet steht inzwischen einzig da in der Geschichte der Streichquartette mit einer beispiellosen, über drei Jahrzehnte umfassenden Liste seiner Erfolge: Über 30 Einspielungen mit der Deutschen Grammophon seit 1987, neun

Grammys (darunter zwei in der Kategorie Bestes klassisches Album, eine enorme Ehre für eine Kammermusik-Formation), drei Gramophone Awards, der begehrte Avery-Fisher-Preis, Zyklen sämtlicher Streichquartette von Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy, Dmitri Schostakowitsch und Bela Bartók in allen musikalischen Hauptstädten von New York bis London und Wien.

Am 11. Mai 2013 hieß das Emerson String Quartett Paul Watkins als seinen neuen Cellisten willkommen – der erste Wechsel seit 1979. Paul Watkins, ein etablierter Solist, mit Preisen ausgezeichnete Dirigent und versierter Kammermusiker, bereichert das Emerson String Quartet seit seiner 37. Saison. Mit seinen neuen Kollegen tritt er in Nordamerika, Europa und Asien auf. Seine Serie am Smithsonian Institute in Washington führt das Emerson String Quartet fort und geht als Hausensemble in die 35. Spielzeit. Der im März 2011 unterzeichnete Exklusivvertrag mit Sony Classical wird weitergeführt. Das Emerson String Quartet wurde 1976 gegründet und benannte sich nach dem großen amerikanischen Poeten und Philosophen Ralph Waldo Emerson. Das Ensemble ist für seine einzigartige Aufführungspraxis bekannt: Die Geiger Eugene Drucker und Philip Setzer wechseln sich am ersten Pult ab, und außer dem Cellisten spielen alle Mitglieder im Stehen. www.emersonquartet.com