

A painting of a person sitting on a log in a forest, looking out at a sunset or sunrise over a mountain range. The scene is bathed in a warm, golden light, with tall, thin trees and a dense forest in the background. The person is wearing a dark, hooded jacket and is looking towards the right side of the frame. The overall mood is contemplative and serene.

BEETHOVEN

*String
Quintets*

Opp 4 & 29

THE NASH
ENSEMBLE

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 3</i>
ENGLISH	☞	<i>page 4</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 8</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 11</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770–1827)

- String Quintet in E flat major Op 4** [29'39]
- 1 Allegro con brio [10'15]
- 2 Andante [7'28]
- 3 Menuetto più Allegretto – Trio [6'01]
- 4 Presto [5'45]

- String Quintet in C major Op 29** [33'16]
- 5 Allegro moderato [10'09]
- 6 Adagio molto espressivo [10'27]
- 7 Scherzo: Allegro – Trio [3'58]
- 8 Presto – Andante con moto e scherzoso – Tempo I [8'35]

THE NASH ENSEMBLE

MARIANNE THORSEN, MALIN BROMAN violin

LAWRENCE POWER, PHILIP DUKES viola

PAUL WATKINS cello

Recorded in St Paul's Church, Deptford, London, on 16–18 September 2007

Recording Engineer SIMON EADON

Recording Producer ANDREW KEENER

Front Picture Research RICHARD HOWARD

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMIX

Front illustration: *Ruins of Oybin Monastery (The Dreamer)* (1835–40) (detail)

by Caspar David Friedrich (1774–1840)

Hermitage, St Petersburg, Russia / Bridgeman Art Library, London

LIKE HAYDN, Mozart and countless lesser composers before him, the young Beethoven satisfied the eighteenth-century taste for *Harmoniemusik* (i.e. music for wind band) with several cheerful, divertimento-like works for assorted instrumental combinations. The most substantial of these was the Octet for pairs of oboes, clarinets, bassoons and horns begun in Bonn in 1792 and completed some time early in 1793, shortly after his arrival in Vienna, where there was an insatiable demand for *alfresco* wind-band music. Two years later, Beethoven returned to the still unpublished Octet (it would appear in print, as Op 103, only after his death) and recast it as a string quintet with two violas, as Mozart had done with his own Octet, the Serenade in C minor K388. But there is a crucial difference: whereas Mozart's quintet is a more or less strict transcription, Beethoven's **String Quintet in E flat major Op 4** is a radical rethinking and expansion of the Octet original. He had matured rapidly as a composer between 1792 and 1795, not least because of his intensive contact with Haydn's latest symphonies and string quartets (and we should take with several pinches of salt Beethoven's much-quoted remark that he had learnt nothing from his lessons with Haydn during 1793). In every respect the String Quintet is a more mature piece of work than the Octet: suaver, more sophisticated, and far more intricately crafted.

It was typical of Beethoven by 1795 that 'thematic work' should pervade the whole musical fabric, with routine accompanying figuration kept to a minimum. Throughout the Quintet, and especially in the first movement, the textures are at once lighter and more flexible than those of the Octet, full of the free, informal contrapuntal interplay that is among the glories of the Viennese classical style as perfected by Haydn and Mozart. No one could guess that this music—or large tracts of it—was not originally conceived for strings. The develop-

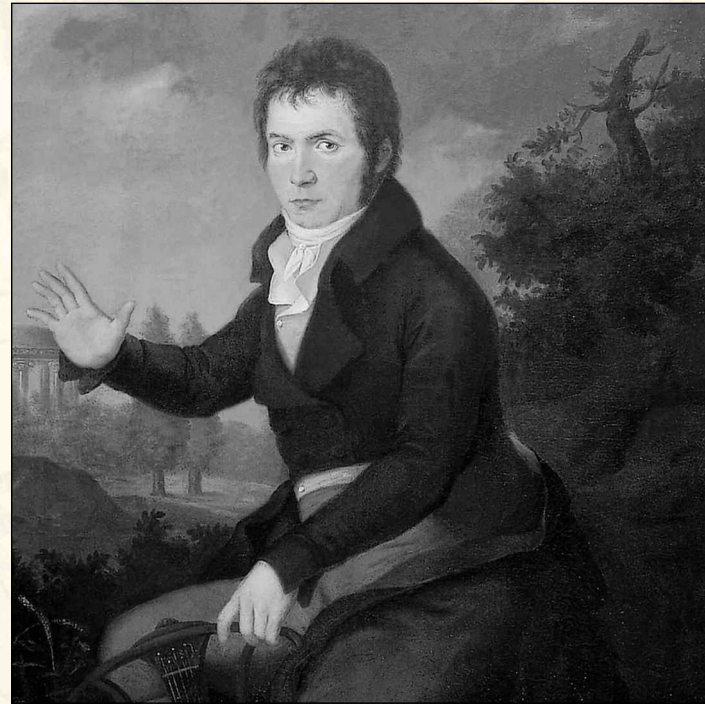
ment, vastly expanded from the Octet original, is particularly characteristic, both in its exhilarating range of modulation and in the way the main theme's wriggling semiquaver motif dominates virtually every stage of the musical argument. After heralding the recapitulation at length with the cello's 'pedal' B flat, Beethoven delays its arrival for a few bars by slipping to the remote, 'Neapolitan' key of E major—an exquisite moment of harmonic deception.

The *Andante* second movement, in B flat major, is a relaxed serenade written against the background of a siciliano, though here too there are harmonic surprises, of a kind that Beethoven surely learnt from Haydn. In the brief central development the music immediately dips from F major to a dusky D flat major, and then proceeds to modulate, astonishingly, as far afield as A minor. Although marked, rather curiously, *Menuetto più Allegretto*, the third movement is an early example of a Beethoven scherzo, with a touch of cussed humour in his treatment of a ubiquitous rising staccato scale figure that distantly pre-echoes the scherzo of the Ninth Symphony. Here Beethoven enlarged the Octet original not only by expanding the phrase structure but also by adding a second trio section: marked *sempre dolce e piano*, this reduces the quintet to a quartet (with the second viola silent throughout) and, perhaps in homage to the minuet and trio of Mozart's C minor Octet/Quintet, features stretches of sinuous canonic imitation. The poetic deflection to E major in the trio's second half echoes the similar harmonic move at the end of the first movement's development. The sonata-rondo finale also represents a drastic rethinking and enlargement of the Octet, with the frolicking main theme now expanded from twelve to twenty-eight bars, and a new first episode that exploits the theme's comic potential and then keeps us guessing, *à la* Haydn, as to exact moment of its return.

With Beethoven's **String Quintet in C major Op 29**, his sole work originally conceived for the medium, we move to 1801 and the final phase of his so-called 'first period'. This strangely neglected masterpiece is Janus-headed, at once retrospective and prophetic. Although Beethoven did not model the work directly on any of Mozart's string quintets, he never wrote a more voluptuously Mozartian slow movement than the *Adagio molto espressivo*. On the other hand, the tranquil expansiveness and harmonic breadth of the quintet's first movement prefigure later masterpieces like the first 'Razumovsky' String Quartet, Op 59 No 1, and the 'Archduke' Piano Trio.

This opening *Allegro moderato* is the most spaciouly conceived piece Beethoven had written to date, the enlargement of scale prompted, as in Mozart's quintets, by the added richness and variety of texture created by the second viola. The movement's tonal scheme, too, looks ahead to later Beethoven. The second theme, calm and lyrical, like the first, is set not in the expected dominant, G, but in the more remote submediant, A major, reached via A minor. Beethoven then turns poetically to F major—another modulation by thirds—before a reprise of the skittering triplet transition theme and the opening melody, now equivocating between A major and A minor. Consistent with the harmonic range of the exposition, the development, moving in unhurried sequences, is perhaps the most tonally far-reaching in early Beethoven, and contains a magnificently sonorous, quasi-orchestral statement of the main theme in a rich, exotic D flat major. The recapitulation is regular in outline but full of inventive new detail. In keeping with the scale of the whole movement, there is a grandly spacious coda which combines the main theme, the triplet figure and a new syncopated figure to produce a resplendent climax.

The sonata-form *Adagio molto espressivo*, in F major, has a similar lyric breadth. With its ornate Italianate lines



LUDWIG VAN BEETHOVEN, c1804

and luxuriant richness of colour it is also one of the most sheerly sensuous movements that Beethoven ever wrote: listen, for instance, to the gorgeous rescoring of the main theme in the recapitulation. As in many Mozart slow movements, the development largely ignores the material of the exposition in favour of a new, impassioned cantilena, which is later recalled, with an added urgency, in the coda.

For all its bounding energy, the *Scherzo* has an air of genial relaxation, making humorous capital out of the insistent three-note arpeggio figure first heard in the very opening bar. The trio begins in F major (the key of the *Adagio*), but then sinks to D flat as Beethoven works the same three-note figure in a massively sonorous passage over a rustic drone in the second viola.

With its explosive *pianissimo* tremolos (a foretaste here of Schubert's C minor *Quartettsatz*), and fragmentary, combustible main theme, enhanced by 'lightning flashes' on its restatement by the cello, the G finale has been nicknamed 'The Storm' in German-speaking countries. A childlike contrasting theme, almost a nursery tune, appears in A flat, a key as unorthodox as the A major of the first movement. In the development the 'storm' atmosphere returns with a vengeance, with snatches of the main theme contrapuntally combined with a pair of new ideas in $\frac{2}{4}$ time. Then, with the tension barely dispelled, the tempo changes to *Andante con moto e scherzoso*, the key,

significantly, to A major (the main secondary key of the first movement), for an exaggeratedly courtly minuet, its mincing gait comically punctuated by sudden *forte* chords. The storm then returns, leading quickly to a more-or-less orthodox recapitulation. But Beethoven has two more surprises up his sleeve: a repeat of the *Andante*, now in C major (and with the *forte* interruptions exaggerated to *fortissimo*), and a coda that plunges into A flat, the key of the innocent second subject, confirming yet again that the relationship of keys a third apart is a prime preoccupation of this marvellously inventive work.

RICHARD WIGMORE © 2009

All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

THE NASH ENSEMBLE

The Nash Ensemble has built up a remarkable reputation as one of Britain's finest chamber groups, and through the dedication of its founder and artistic director Amelia Freedman and the calibre of its players, has gained a similar reputation all over the world. The repertoire is vast and the imaginative, innovative and unusual programmes are as finely architected as the beautiful Nash terraces in London from which the group takes its name. Not that The Nash Ensemble is classically restricted; it performs with equal sensitivity and musicality works from Mozart to the avant-garde. Indeed, it is one of the major contributors towards the recognition and promotion of many leading composers through first performances of, to date, over 255 new works, including 118 commissions of pieces especially written for them, providing a legacy for generations to come.

An impressive collection of recordings illustrates the same varied and colourful combination of classical masterpieces, little-known neglected gems and important contemporary works. Recordings for Hyperion include Walton's *Façade* with Eleanor Bron and Richard Stilgoe (CDA67239), a Vaughan Williams vocal disc with John Mark Ainsley which was nominated for a *Gramophone* Award (CDA67168), and further recordings of chamber music by Poulenc (CDA67255/6), Walton (CDA67340), Vaughan Williams (CDA67313, CDA67381/2), Saint-Saëns (CDA67431/2), Suk (CDA67448) and Richard Strauss (CDA67574).

The Nash makes many foreign tours; concerts have been given throughout Europe and the USA, and in South America, Australia and Japan. The group is a regular visitor to many British music festivals and can be heard on radio, television, at the South Bank and the BBC Proms, at music



© Hanya Chiala / ArenaPAL



above, left to right
Marianne Thorsen, Paul Watkins,
Lawrence Power, Malin Broman
left Philip Dukes

clubs throughout the country and at Wigmore Hall. The ensemble has won The Edinburgh Festival Critics music award 'for general artistic excellence', and in 1989 The Royal Philharmonic Society's small ensemble award 'for the breadth of its taste and its immaculate performance of a wide range of music'. In 2002 the group received a second RPS award in the chamber ensemble category.

BEETHOVEN *Quintettes à cordes, opp. 4 & 29*

COMME HAYDN, MOZART et maints petits compositeurs avant lui, le jeune Beethoven sacrifia au goût du XVIII^e siècle pour la *Harmoniemusik* (i.e. la musique pour instruments à vent) par plusieurs œuvres jouées, façon divertimento adressées à des combinaisons instrumentales assorties. La plus substantielle fut l'Octuor pour deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons et deux cors qu'il entama à Bonn en 1792 et qu'il acheva au début de 1793 peu après s'être installé à Vienne, insatiable demandeuse d'*Harmoniemusik* de plein air. Deux ans plus tard, il revint à cet Octuor resté inédit (il ne sera publié qu'après sa mort, sous le numéro d'opus 103) et le changea en quintette à cordes avec deux altos, comme Mozart l'avait fait avec son Octuor en ut mineur, K388, à cette différence cruciale près : Mozart a réalisé une transcription à peu près stricte, alors que Beethoven a fait de son **Quintette à cordes en mi bémol majeur, op. 4** une refonte radicale, une extension de l'Octuor original. Entre 1792 et 1795, il avait connu une rapide maturation compositionnelle, surtout grâce à ses contacts intensifs avec les ultimes symphonies et quatuors haydniens (on ne devrait pas prendre pour argent comptant sa remarque, souvent citée, selon laquelle il n'avait rien retiré de ses leçons avec Haydn, en 1793). Et son Quintette est, à tous égards, plus abouti que son Octuor—plus suave, plus sophistiqué et bien plus ciselé.

Fait typique du Beethoven de 1795, le « travail thématique » imprègne tout le tissu musical, l'habituelle figure accompagnante étant cantonnée à un niveau minimal. À la fois plus légères et plus souples que celles de l'Octuor, les textures du Quintette regorgent, surtout dans le premier mouvement, de ce jeu contrapuntique entre les instruments, libre et informel, qui est l'une des gloires du classicisme viennois tel que Haydn et Mozart le perfectionnèrent. Nul ne pourrait soupçonner que de

larges pans de cette musique ne furent pas écrits directement pour cordes. Le développement, vaste extension de celui de l'Octuor, est particulièrement caractéristique, tant par son exaltante gamme de modulation que par la manière dont son frétilant motif de doubles croches domine presque chaque progression de l'argument musical. Après avoir annoncé la réexposition avec le si bémol « pédale » du violoncelle, Beethoven en repousse l'arrivée de quelques mesures en glissant dans la tonalité éloignée « napolitaine » de mi majeur—un exquis moment de duperie harmonique.

Le deuxième mouvement *Andante*, en si bémol majeur—une sérénade détendue sur fond de sicilienne—, réserve, lui aussi, son lot de surprises harmoniques, d'un type que Beethoven tenait sûrement de Haydn. Dans le bref développement central, la musique plonge immédiatement de fa majeur à un crépusculaire ré bémol majeur, avant de moduler jusqu'à un étonnant la mineur. Quoique marqué, assez curieusement, *Menuetto più Allegretto*, le troisième mouvement est un exemple précoce de scherzo beethovénien, avec une pointe d'entêtement dans le traitement d'une omniprésente figure en gammes staccato ascendante, vague préfiguration du scherzo de la Symphonie n° 9. Ici, Beethoven agrandit l'original de son Octuor en étoffant la structure de phrase mais aussi en ajoutant une seconde section en trio : marquée *sempre dolce e piano*, elle réduit le quintette en quatuor (le second alto se tait tout du long) et arbore des portions d'imitation canonique sinieuse, peut-être en hommage au menuet et trio de l'Octuor/Quintette en ut mineur mozartien. La poétique déviation vers mi majeur, dans la seconde moitié du trio, fait écho au mouvement harmonique similaire à la fin du développement du premier mouvement. Le finale-rondo de sonate incarne, lui aussi, une drastique refonte, doublée d'un agrandisse-

ment de l'Octuor : le thème principal gambadant passe de douze à vingt-huit mesures, et un nouveau premier épisode exploite le potentiel comique du thème tout en nous laissant deviner, à la Haydn, le moment exact de son retour.

Avec le **Quintette à cordes en ut majeur, op. 29**, nous passons à l'année 1801 et à l'ultime phase de ce qu'on appelle la « première manière » de Beethoven. Ce chef-d'œuvre étrangement délaissé—les seules pages beethovéniennes originellement conçues dans ce genre— a deux visages, l'un rétrospectif, l'autre prophétique. Beethoven eut beau ne pas modeler directement son quintette à cordes sur l'un de ceux de Mozart, jamais il n'écrivit de mouvement lent plus voluptueusement mozartien que l'*Adagio molto espressivo*. Pour ce qui est de la prophétie, l'expansivité tranquille et l'ampleur harmonique du premier mouvement préfigurent des chefs-d'œuvre comme le premier Quatuor à cordes « Razoumovski », op. 59 n° 1 et le Trio avec piano « à l'Archiduc ».

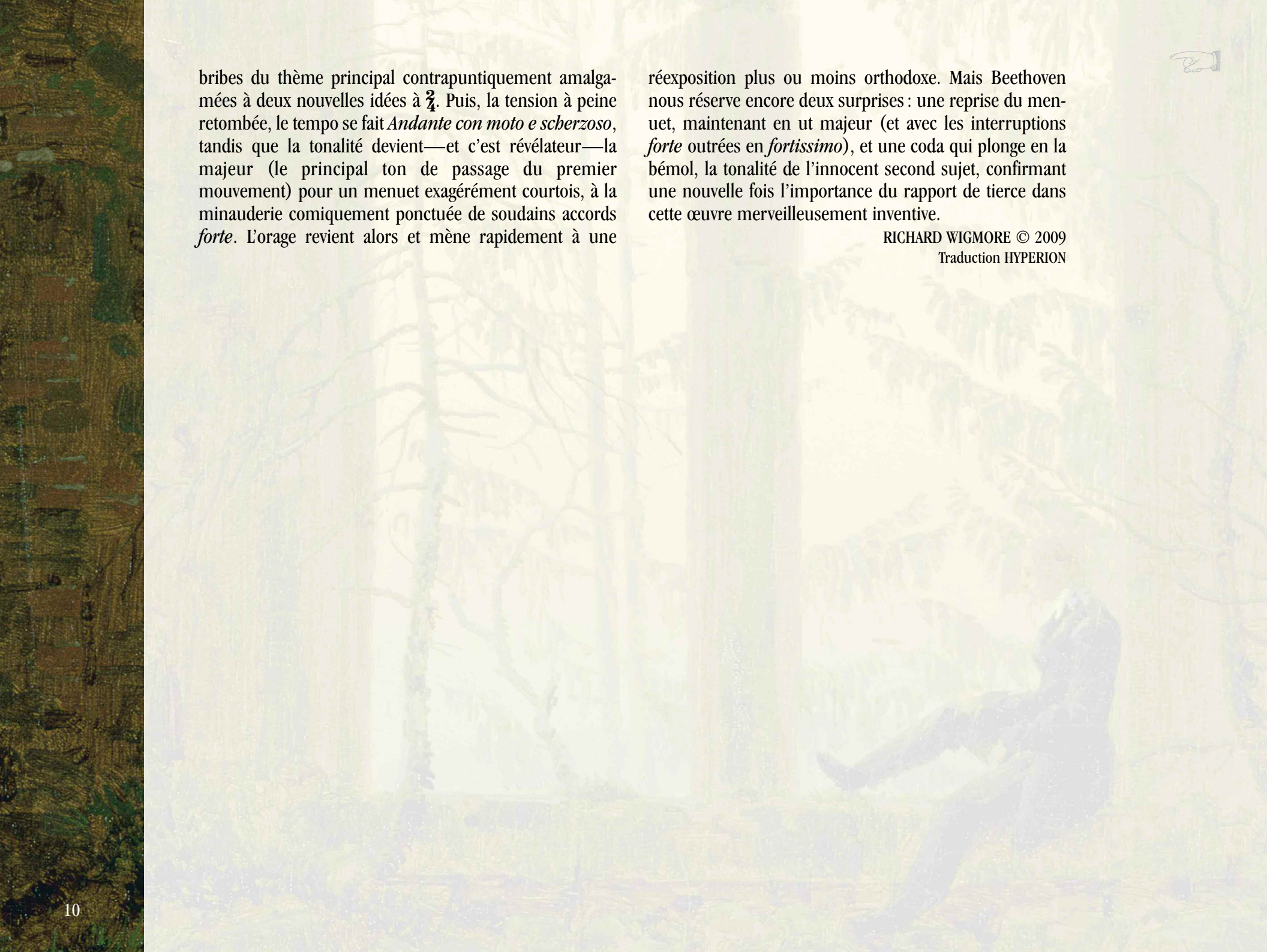
Jamais encore Beethoven n'avait imaginé d'épisode aussi spacieux que cet *Allegro moderato* initial, le changement d'échelle venant de ce que, comme dans les quintettes mozartiens, le second alto a enrichi et diversifié la texture. Le schéma tonal de ce mouvement regarde aussi vers le Beethoven plus tardif. Comme le premier, le second thème, calme et lyrique, n'est pas dans la dominante escomptée, sol, mais dans la sus-dominante davantage éloignée, la majeur, atteinte via la mineur. Puis Beethoven vire poétiquement à fa majeur—une autre modulation par tierces—avant une reprise du trotinant thème de transition en triolets et de la mélodie initiale, équivoquant désormais entre la majeur et la mineur. En cohérence avec l'ambitus harmonique de l'exposition, le développement, qui évolue en séquences sereines, est peut-être le plus considérable, tonalement parlant, de tous

ceux du Beethoven première manière ; il renferme une énonciation superbement retentissante, quasi orchestrale, du thème principal dans un ré bémol majeur riche, exotique. La réexposition a un contour régulier mais fourmille de nouveaux détails inventifs. Conformément à l'échelle globale du mouvement, la coda est majestueusement spacieuse, qui combine le thème principal, la figure en triolets et une nouvelle figure syncopée pour forger une resplendissante apothéose.

L'*Adagio molto espressivo* de forme sonate, en fa majeur, a la même ampleur lyrique. Ses lignes italianisantes ornées et sa luxuriance de couleur en font aussi l'un des mouvements les plus purement sensuels de Beethoven : il suffit d'écouter la somptueuse réécriture du thème principal, dans la réexposition. Comme dans maints mouvements lents mozartiens, le développement ignore largement le matériel de l'exposition, lui préférant une nouvelle cantilène fervente reprise, avec une insistance accrue, dans la coda.

Malgré son énergie bondissante, le *Scherzo* a des allures de chaleureuse détente et tire un amusant parti de la pressante figure arpégée de trois notes énoncée à la toute première mesure. Le trio s'ouvre en fa majeur (la tonalité de l'*Adagio*) mais sombre en ré bémol lorsque Beethoven travaille cette même figure de trois notes en un passage massivement retentissant, par-dessus un bourdon rustique au second alto.

Avec ses explosifs tremolos *pianissimo* (avant-goût du *Quartettssatz* en ut mineur de Schubert) et son thème fragmentaire, prompt à s'enflammer et rehaussé par des « éclairs » lorsqu'il est exposé au violoncelle, le finale à ♩ a été surnommé « L'Orage » dans les pays germanophones. Un thème contrastif enfantin, presque une comptine, apparaît en la bémol—une tonalité aussi peu orthodoxe que la majeur du premier mouvement. Dans le développement, l'« orage » revient en force, avec des



bribes du thème principal contrapuntiquement amalgamées à deux nouvelles idées à $\frac{3}{4}$. Puis, la tension à peine retombée, le tempo se fait *Andante con moto e scherzoso*, tandis que la tonalité devient—et c'est révélateur—la majeur (le principal ton de passage du premier mouvement) pour un menuet exagérément courtois, à la minauderie comiquement ponctuée de soudains accords *forte*. L'orage revient alors et mène rapidement à une

réexposition plus ou moins orthodoxe. Mais Beethoven nous réserve encore deux surprises : une reprise du menuet, maintenant en ut majeur (et avec les interruptions *forte* outrées en *fortissimo*), et une coda qui plonge en la bémol, la tonalité de l'innocent second sujet, confirmant une nouvelle fois l'importance du rapport de tierce dans cette œuvre merveilleusement inventive.

RICHARD WIGMORE © 2009

Traduction HYPERION

BEETHOVEN *Streichquintett op. 4 & 29*

WIE HAYDN, MOZART und zahllose geringere Komponisten vor ihm befriedigte auch der junge Beethoven den Appetit des 18. Jahrhunderts für *Harmoniemusik* (Bläserensemble) mit mehreren heiteren, divertimentohaften Werken für verschiedene Instrumentalkombinationen. Das bedeutendste davon ist das Oktett für je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner, das er 1792 in Bonn begann und Anfang 1793, kurz nach seiner Ankunft nach Wien vollendete, wo eine unersättliche Nachfrage für Bläsermusik zur Freiluftaufführung bestand. Zwei Jahre später kehrte Beethoven zum nach wie vor unveröffentlichten Oktett zurück (es sollte erst nach seinem Tode als op. 103 im Druck erscheinen) und arbeitete es als Streichquintett mit zwei Bratschen um, wie es früher Mozart mit seinem Oktett in c-Moll, K388 gemacht hatte. Aber es gibt einen wesentlichen Unterschied: Mozarts Quintett ist eine mehr oder weniger strikte Transkription, während Beethovens **Streichquintett in Es-Dur op. 4** ein radikales Umdenken und eine Erweiterung des originalen Oktetts darstellt. Zwischen 1792 und 1795 hatte er, nicht zuletzt durch den Kontakt mit den jüngsten Symphonien und Streichquartetten Haydns schnell größere Reife als Komponist erlangt (wir sollten Beethovens viel zitierte Bemerkung, dass er in seinem Unterrecht bei Haydn 1793 nichts gelernt hätte, nicht ganz so wörtlich nehmen). Das Quintett ist in jeder Hinsicht ein reiferes Werk als das Oktett: gewandter, kultivierter und wesentlich komplexer gewirkt.

Bis 1795 war es bereits typisch für Beethoven, dass „thematische Arbeit“ das ganze musikalische Gefüge durchziehen sollte und routinemäßige Begleitfiguren auf ein Minimum beschränkt wurden. Das ganze Quintett hindurch, und besonders im ersten Satz ist das Gewebe gleichzeitig leichter und flexibler als im Oktett, und von dem freien, ungezwungenen, kontrapunktischen

Wechselspiel erfüllt, das zu den Glorien des Wiener klassischen Stils gehört, den Haydn und Mozart perfektioniert hatten. Niemand könnte erraten, dass diese Musik—oder große Teile davon—nicht ursprünglich für Streicher konzipiert wurde. Die Durchführung, im Vergleich zum originalen Oktett enorm ausgeweitet, ist sowohl in ihrer aufregenden Modulationsbandbreite als auch der Art und Weise wie das sich windende Sechzehntelmotiv praktisch alle Stadien der musikalischen Entwicklung dominiert besonders charakteristisch. Nachdem er die Reprise mit einem „Orgelton“ des Cellos auf B lange vorher abkündigt, verzögert er ihren Einsatz indem er ein paar Takte lang in die entfernte „neapolitanische“ Tonart E-Dur schlüpft—ein exquisiter Moment harmonischer Täuschung.

Der zweite Satz, ein *Andante* in B-Dur, ist eine entspannte Serenade mit dem Hintergrund eines Siciliano, obwohl es auch hier harmonische Überraschungen von der Art gibt, die Beethoven bestimmt von Haydn lernte. In der kurzen zentralen Durchführung sinkt die Musik sofort von F-Dur in ein düsteres Des-Dur und moduliert bis zum erstaunlich weit entfernten a-Moll. Obwohl der dritte Satz seltsamerweise als *Menuetto più Allegretto* markiert ist, bietet er ein frühes Beispiel für ein Beethovensches Scherzo mit einem Hauch von widerspenstigem Humor in seiner Behandlung einer allgegenwärtigen aufsteigenden Staccato-Tonleiterfigur, die wie ein fernes Vorecho der Neunten Symphonie klingt. Hier erweitert Beethoven das originale Oktett nicht nur indem er die Struktur der Phrasen augmentiert, sondern auch durch die Hinzufügung eines zweiten Trios—dies ist mit *sempre dolce e piano* überschrieben und reduziert das Quintett zum Quartett (die zweite Bratsche schweigt durchweg) und enthält—womöglich als Tribut zum Menuett und Trio in Mozarts c-Moll-Oktett/Quintett—Passagen von geschmeidiger kanonischer Imitation. Die poetische Beugung nach

E-Dur in der zweiten Hälfte des Trios lässt die ähnliche harmonische Wendung am Ende des ersten Satzes nachklingen. Das Sonatenrondo-Finale repräsentiert ebenfalls ein drastisches Umdenken und Erweitern des Oktetts: das Possen treibende Hauptthema wird jetzt von 12 auf 28 Takte ausgeweitet, und es wird eine neue erste Episode eingefügt, die das komische Potential des Themas auskundet und uns dann à la Haydn über den genauen Moment seiner Rückkehr rätseln lässt.

Mit Beethovens **Streichquintett in C-Dur op. 29**, dem einzigen Werk das ursprünglich für dieses Medium komponiert wurde, gelangen wir nach 1801, der letzten Phase seiner sogenannten ersten Periode. Dieses seltsam vernachlässigte Meisterwerk ist janusköpfig, gleichzeitig rückblickend und prophetisch. Obwohl Beethoven das Werk nicht direkt nach dem Vorbild eines der Streichquintette Mozarts schrieb, schuf er nie einen üppiger Mozartischen langsamen Satz als das *Adagio molto espressivo*. Andererseits weisen die sanfte Ausdehnung und harmonische Bandbreite des ersten Satzes des Quintetts auf spätere Meisterwerke wie das Erste „Rasumovsky“-Streichquartett, op. 59, Nr. 1, und das „Erzherzog“-Klaviertrio voraus.

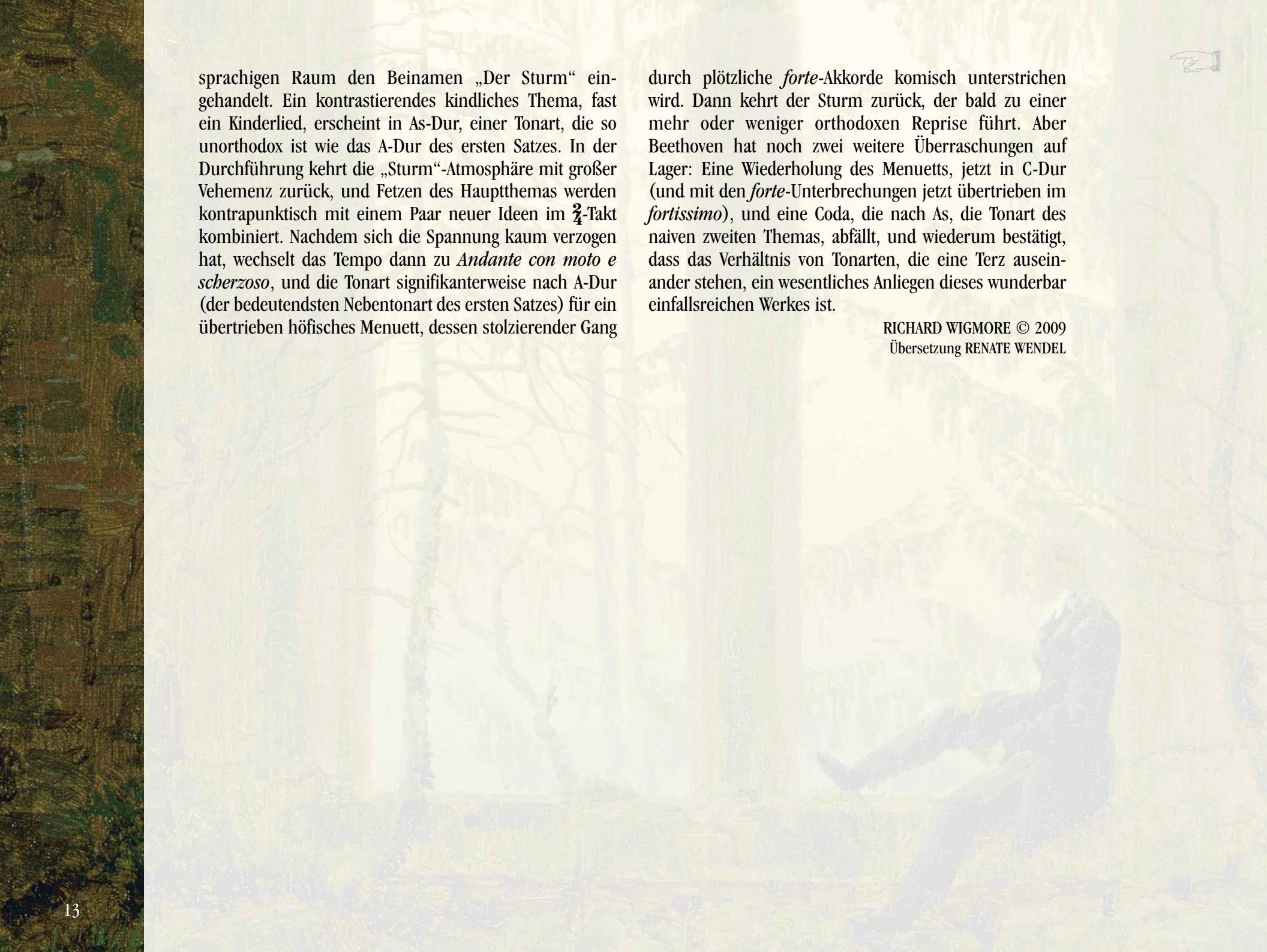
Dieses einleitende *Allegro moderato* ist das geräumigste Stück, das Beethoven bis dato geschrieben hatte, die Ausweitung des Maßstabs wird wie in Mozarts Quintetten durch den zusätzlichen Reichtum und die Vielfalt der Textur angeregt, die die zweite Bratsche schaffte. Die tonale Anlage des Satzes schaut wiederum auf den späteren Beethoven voraus. Das zweite, ruhig und lyrische Thema wird wie das erste nicht in der erwarteten Dominante G sondern in der entfernteren Submediante A-Dur gesetzt, die über a-Moll erreicht wird. Beethoven wendet sich dann poetisch nach F-Dur—wiederum eine Terzmodulation—bevor eine Reprise des dahin jagenden Übergangsthemas in Triolen und die Anfangsmelodie—

jetzt zwischen A-Dur und a-Moll changierend—erklingt. Die Durchführung, die sich im Einklang mit dem harmonischen Umfang der Exposition in gemächlichen Sequenzen bewegt, ist womöglich der tonal weitreichendste im frühen Beethoven und enthält eine wunderbar sonore, quasi orchestrale Aufstellung des Hauptthemas in reichem, exotischem Des-Dur. Die Reprise ist in ihren Umrissen regulär, steckt aber voller einfallsreicher neuer Details. Im Einklang mit dem ganzen Satz findet sich eine grandios-ausladende Coda, die das Hauptthema, die Triolenfigur und eine neue synkopische Figur in einer herrlichen Steigerung zu vereinen.

Das F-Dur-*Adagio molto espressivo* in Sonatenform besitzt ähnliche lyrische Breite. Mit seinen zierreichen Linien nach italienischer Manier und luxuriösem Farbreichtum ist es auch einer der schier sinnlichsten Sätze, die Beethoven je schrieb: man höre zum Beispiel auf die hinreißende Umorchestrierung des Hauptthemas in der Reprise. Wie in vielen langsamen Sätzen Mozarts ignoriert die Durchführung weitgehend das Material der Exposition zu Gunsten einer neuen, leidenschaftlichen Kantilene, an die in der Coda mit größerer Dringlichkeit erinnert wird.

Trotz all seiner sprühenden Energie besitzt das Scherzo eine Aura von gemüthlicher Entspannung und schlägt humorvoll Kapital aus der dreinotigen Arpeggio-Figur, die zuerst im allerersten Takt zu hören ist. Das Trio beginnt in F-Dur (der Tonart des *Adagio*), gleitet dann aber nach Des ab, wenn Beethoven die gleiche Dreitonfigur über einer massiv sonoren Passage über einem rustikalen Bordun in der zweiten Bratsche verarbeitet.

Mit seinen explosiven *pianissimo*-Tremolos (ein Vorgeschmack auf Schuberts c-Moll-*Quartettsatz* hier) und seinem fragmentarischen, explosiven Hauptthema, das bei seiner Wiederaufstellung durch „Blitze“ im Cello gesteigert wird, hat sich das ♩ -Finale im deutsch-



sprachigen Raum den Beinamen „Der Sturm“ eingehandelt. Ein kontrastierendes kindliches Thema, fast ein Kinderlied, erscheint in As-Dur, einer Tonart, die so unorthodox ist wie das A-Dur des ersten Satzes. In der Durchführung kehrt die „Sturm“-Atmosphäre mit großer Vehemenz zurück, und Fetzen des Hauptthemas werden kontrapunktisch mit einem Paar neuer Ideen im $\frac{3}{4}$ -Takt kombiniert. Nachdem sich die Spannung kaum verzogen hat, wechselt das Tempo dann zu *Andante con moto e scherzoso*, und die Tonart signifikanterweise nach A-Dur (der bedeutendsten Nebentonart des ersten Satzes) für ein übertrieben höfisches Menuett, dessen stolzierender Gang

durch plötzliche *forte*-Akkorde komisch unterstrichen wird. Dann kehrt der Sturm zurück, der bald zu einer mehr oder weniger orthodoxen Reprise führt. Aber Beethoven hat noch zwei weitere Überraschungen auf Lager: Eine Wiederholung des Menuetts, jetzt in C-Dur (und mit den *forte*-Unterbrechungen jetzt übertrieben im *fortissimo*), und eine Coda, die nach As, die Tonart des naiven zweiten Themas, abfällt, und wiederum bestätigt, dass das Verhältnis von Tonarten, die eine Terz auseinander stehen, ein wesentliches Anliegen dieses wunderbar einfallsreichen Werkes ist.

RICHARD WIGMORE © 2009
Übersetzung RENATE WENDEL

