



**LUDWIG
VAN BEETHOVEN**

String Quartets op. 59 "Razumovsky"
String Quintet op. 29

Kuijken Quartet

**LUDWIG
VAN BEETHOVEN**

String Quartets op. 59 "Razumovsky"

String Quintet op. 29

Kuijken Quartet

Veronica Kuijken violin I

Sigiswald Kuijken violin II

Sara Kuijken viola I

Wieland Kuijken violoncello

Marleen Thiers viola II (in op. 29)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

DISC 1

String Quartet in F major op. 59 no. 1 (1806)

[1]	Allegro	9:25
[2]	Allegretto vivace e sempre scherzando	8:41
[3]	Adagio molto e mesto	10:17
[4]	Allegro	9:05

String Quartet in e minor op. 59 no. 2 (1806)

[5]	Allegro	10:13
[6]	Molto Adagio	11:39
[7]	Allegretto	6:57
[8]	Finale: Presto	5:35

total time 72:01

DISC 2

String Quartet in C major op. 59 no. 3 (1806) "Razumovsky"

[1]	Introduzione: Andante con moto. Allegro vivace	11:02
[2]	Andante con moto quasi Allegretto	8:10
[3]	Menuetto	4:54
[4]	Allegretto molto	6:31

String Quintet in C major op. 29 (1801)

[5]	Allegro moderato	10:13
[6]	Adagio molto espressivo	10:37
[7]	Scherzo. Allegro	3:56
[8]	Finale. Presto	9:37

total time 65:14

NOTES ON THIS RECORDING

This recording, by two generations of musicians from the Kuijken family (Veronica, Sigiswald, Sara and Wieland Kuijken), with my wife Marleen Thiers, 2nd viola in the quintet, was made with so-called 'modern' instruments. Although our name is generally linked with 'period performance practice', listeners should not expect or seek a deliberate, specific 'historic' tendency in this recording: this was not what defined our collaboration for this production...

I would even venture to say that in the first place we allowed ourselves to be moved and motivated by the immense strength exuded by these Beethoven pieces, based on our own musical experience and intuition; what we shared was astonishment – and joy. As we went along we became increasingly aware that it can be a gift to have kindred

genes; and that an instrument is simply an instrument, no more...

Sigiswald Kuijken

CD 1

A new era in music - Beethoven's String Quartets op. 59 nos. 1 and 2

The set of *Razumovsky Quartets* (op. 59 nos. 1-3) were written at a crucial moment in Beethoven's career. By the first years of the 19th century, he had thoroughly explored just about every possible genre. During the opus 59 period, he also wrote the first version of his opera *Fidelio*, the *Eroica Symphony*, the Fourth Piano Concerto, and the *Waldstein* and *Appassionata* piano sonatas. Each of these pieces bears witness to his irrepressible will to push to the very limits of compositional possibilities. Development passages and codas gained importance

and harmonic surprises were legion. The combination of all of this resulted, of course, in an enormous expansion of the dimensions of the pieces.

The name *Razumovsky Quartets* is rather misleading. It was long assumed that Count Andrei Razumovsky, the Russian ambassador to Vienna, had commissioned Beethoven to write the three string quartets. Razumovsky was one of Beethoven's regular patrons. Judging from the Russian folk melodies in opus 59 nos. 1 and 2, he may indeed have financed the pieces. But even before Razumovsky got involved, Beethoven had already decided for purely musical reasons to write three new quartets. That had everything to do with one of Beethoven's favourite musicians, the violinist Ignaz von Schuppanzigh. Quite by accident, Schuppanzigh had begun the very first professional string

quartet, thus providing Beethoven with an ideal laboratory for testing new string quartet ideas. Before this, string quartet playing was more something that happened in living rooms. Amateurs of, grantedly, good musical quality would entertain themselves among friends by playing string quartets. By writing for the Schuppanzigh Quartet, which moreover would perform in public concert series, Beethoven became involved with a wholly new setting. Naturally, he turned the prospect entirely to his advantage; from then on he could do as he wished in his string quartets.

**Sigiswald, Sara and Veronica
Kuijken speaking about
Beethoven's opus 59**

[As the three 'spoke in one voice', as it were, throughout the conversation, we have not repeatedly noted who said precisely what.]

What stands out when comparing opus 59 to Beethoven's opus 18 quartets?

It is really almost unimaginable that the six opus 18 and the Razumovsky quartets were a mere 5 years apart. You feel that when Beethoven wrote his opus 59 it was really 'boiling over' in his head. In relation to opus 18, which still leaned heavily on Haydn's way of writing, this music is much more abstract. The string quartet must be the most abstract apparatus in existence. That instrumental setting asks as if it were that the composer dive into the essence of tonality and start making abstractions. With four entirely equal voices and the scarcest of means, Beethoven builds nearly exalted constructions. Everything that happens in this music is absolutely essential. Beethoven announces in this opus 59 an entirely new era in music.

Could you give concrete examples of any of these revolutionary elements?

Beethoven clearly strives for absolute equality between the four instruments. Each musician occasionally gets wild things to play here. Notable in this regard are the very brusque contrasts. Beethoven didn't have an easy life. Perhaps all those outbursts in his music have to do with the conflicts he experienced. The man obviously did not live in peace with himself. In the slow movement of opus 59 no. 1, for example, a tremendous outburst suddenly comes after 20 bars, followed by silence. After that the music continues a half tone higher. The first time you hear something like that you might think that the piece isn't sufficiently cohesive. But when you get a closer look at it you quickly realize that the material most certainly is logically connected. In opus 59 no. 2, you feel at various points that Beethoven didn't entirely concern himself with the rules of harmony then in force.

Is this music meant only for expert listeners then?

Naturally, a lot of listening experience will help you enjoy the music more. But even without, this music will somehow reach you. It offers something for everyone, for those who listen to it analytically as well as the casual enthusiast. As a performer, of course, you can't help but analytically immerse yourself in it, but it remains first and foremost a passionate experience.

We spontaneously associate the Kijiken name with historical instruments. Why did you decide on using modern instruments for this recording?

In Beethoven's later music it gets less and less necessary to play on early instruments. This music is not merely less connected to specific instruments than Beethoven's earlier works, it is outright futuristic. The question brings to mind Beethoven's

rather testy retort when Schuppanzigh commented that his music seemed at times unplayable: "Do you actually believe that I am thinking of your miserable violin when I compose?"

Elise Simoens

CD 2

String Quintet in C major op. 29 String Quartet in C major op. 59 no. 3

We encounter the deepest levels of Beethoven's emotional life and complex psyche in his chamber music. He succeeds here like no other - thanks to the totally abstract language of this purely instrumental music - in generating relationships and emotions which would be beyond the power of words to express.

Nevertheless, this was by no means purely a question of 'inspiration' - no,

these works could only come to exist because they are in fact deeply rooted in a process of gradual growth and maturation within the composer's emotional and experiential world and above all, at the same time, in a clear musical language. This language did not arise out of nowhere; rather, it had developed over the course of generations (one could say) into that which it could now become, in the spirit of this exceptional solitary individual. Ultimately, Beethoven was to use it (above all in his last quartets) to open up new worlds which have very rarely been made accessible throughout human history.

Beethoven had great and unique models close at hand, and had certainly observed and analysed their works in minute detail: after all, Haydn and Mozart lived in his immediate world of experience. He learned a tremendous amount from Haydn

(despite their strongly opposing personalities – a fact which hindered their ability to communicate with each other): precisely that which defined Haydn the composer: the miraculous construction and combination of motifs and frequently also of just 'micro elements', sections or aspects of thematic material. Using these means, Haydn blazed new trails with his string quartets and symphonies, which Mozart incidentally also profited from in his own manner: an exceedingly acute inventiveness of form, both in the finer details and on a larger scale. Humour and surprise played an important part in this: frequently with this way of working the form *is* at the same time the expression. Beethoven also learned from Haydn how a simple theme or a straightforward harmonic succession can serve as an inexhaustible source in the art of variation. It seems to me that these Haydn-esque characteristics are present

in every single one of Beethoven's instrumental works – only: the more Beethoven developed as an individual, the more he transcended *all* the standard 'methods' used.

Mozart's influence in Beethoven's work is far less easily discerned and analysed: his influence took place at another level. Beethoven must have been deeply aware of Mozart's inimitable, colossal and unique genius (as we know with certainty from Haydn). For some years it would seem that this from time to time affected Beethoven like a red rag to a bull. It was above all in his chamber music that Beethoven with his tempestuous recklessness often seemed to throw down the gauntlet to the great Amadeus, albeit 'posthumously', following Mozart's death in 1791.

For instance, it is certainly no coincidence that Beethoven arranged

his own wind octet in E flat major (dating from 1792) for string quintet in 1795: after all, Mozart did exactly the same with his wind octet (K 388, in C minor), which became the String Quintet K 406. Beethoven also could not resist competing with Mozart's Divertimento for String Trio in E flat major (K 563 from 1788, in six movements – a work that occupies a solitary position at the pinnacle of the string trio repertoire):

in 1796/97 he composed a comparable string trio, in the same tonality and with the same structure (known as op. 3) – it should be added for honesty's sake, that the work fell short of its model in quality...

The ghost of Amadeus also inhabits Beethoven's String Quartet in C major (op. 59 no. 3, composed in 1806), it is common knowledge that Mozart's famed String Quartet K465 (the so-called Dissonance

Quartet, likewise in C major, dating from 1785) owes its nickname to the extremely surprising, harmonically unprecedented slow introduction; Beethoven clearly strives to produce a similar effect in the opening of his op. 59 no. 3 – incidentally, in this case he succeeds brilliantly!

The **String Quintet in C (op. 29)** was composed in 1801, and was published a year later by Breitkopf & Härtel in Leipzig, with a dedication to Count Moritz von Fries. It is the only fully-fledged string quintet by the master. Beethoven's other compositions for this instrumentation are either arrangements of existing works (as mentioned earlier, the String Quintet in E flat major, op. 4 is an arrangement of the Wind Octet in E flat major, op. 103, while the String Quintet in C minor, op. 104 is an arrangement of the Piano Trio op. 1 no. 3) – or separate fragments that were never completed.

This quintet is still totally dominated by the influence of the Classical tradition of Haydn and Mozart – however, here and there one senses that this idiom is bursting at the seams, under the pressure of a content that requires more space. Beethoven, who began suffering from increasing deafness from around 1795, was in full, idiosyncratic expansion – for instance, in 1802 he explicitly told Wenzel Krumpholz (who gave him a few violin lessons) that he was dissatisfied with his works to date, and that he had decided to strike out on new paths; this is the period that saw the appearance of his Second Symphony, a work that received a mixed reception; the Eroica followed in 1803/04, and from 1806 onwards, the Fourth, Sixth and Fifth Symphonies were composed. Beethoven's string quartets most clearly reflect his evolution – they were composed in three 'blocks' separated by long interruptions: - first the six quartets op. 18 (1798-

1801), written to a large extent in imitation of Haydn and Mozart, although here the unruly Beethoven nature begins to emerge...

- then the three 'Razumovsky' Quartets op. 59 from 1806 and the two quartets op. 74 and 95 from 1809/1810. In these five quartets the style of writing undergoes a transformation, developing towards an unprecedented complexity and expressive power;
- finally the last seven quartets, including the 'Grosse Fuge': solitary monuments existing in independent isolation, composed between 1823 and 1826, the period of the Ninth Symphony and the Missa Solemnis; the composer died in 1827. In these quartets we encounter the almost 'unknowable' Beethoven, whose inner world of ideas is often scarcely identifiable; these works were frequently totally misunderstood by his contemporaries and to this very day they remain more or less inaccessible to many listeners...

The **C major Quartet op. 59 no. 3** performed here is the ninth out of the total of 16 quartets by Beethoven and thus belongs to the series of five quartets which form a transitional bridge, as it were, connecting the op. 18 quartets with the late monumental *opera magna* from 1823-1826.

Rather than attempting to provide a description of each movement of the works performed here, I invite the listener to form his/her own impression of this music – it will probably become evident that this varies every time, depending on the listening experience: with these works, one enters into a relationship that continues to evolve and offer new surprises... in my view, listening in a rationally analytical manner is not the optimal way to approach this music.

Sigiswald Kuijken - 18 April 2007

ANMERKUNGEN ZU VORLIEGENDER AUFNAHME:

Diese Aufnahme mit zwei Generationen aus der Musikerfamilie Kuijken (Veronica, Sigiswald, Sara und Wieland Kuijken), meine Frau Marleen Thiers spielt die 2. Viola im Quintett, wurde auf sogenannten "modernen" Instrumenten eingespielt. Obwohl man mit dem Namen Kuijken meist "historische Aufführungspraxis" verbindet, soll bei der hier vorliegenden Aufnahme keine bewusst "historisierende" Tendenz vermutet oder gesucht werden: während unserer Zusammenarbeit für diese Aufnahme spielte das keine Rolle...

Ich muss sagen, dass wir uns vor allem von der unglaublichen Kraft haben treiben und leiten lassen, die von diesen Werken Beethovens ausgeht, und dass wir aus unserer eigenen musikalischen Erfahrung und Intuition heraus musiziert haben; wir alle

fühlten Verwunderung – und Freude. Während wir spielten, wurde uns wieder einmal bewusst, dass es ein Geschenk sein kann, verwandte Gene zu besitzen, und dass ein Instrument immer nur ein Instrument ist...

Sigiswald Kuijken

CD 1 Ein neues musikalisches Zeitalter Beethovens Streichquartette opus 59 Nr. 1 und 2 (1806)

Die Razumowsky-Quartette (Op. 59, Nr. 1 bis 3) entstanden zu einem wichtigen Zeitpunkt in Beethovens Karriere. Anfang des 19. Jahrhunderts hatte sich Beethoven inzwischen mit allen möglichen Genres gründlich auseinandergesetzt. Während er an seinem Opus 59 arbeitete, komponierte er gleichzeitig die erste Fassung seiner Oper *Fidelio*, die *Eroica*

Symphonie, das vierte Klavierkonzert sowie die *Waldstein* und *Appassionata* Klaviersonaten. Jedes einzelne dieser Werke demonstriert Beethovens Bemühen, so weit wie möglich an die kompositorischen Grenzen zu gehen. Durchführungspassagen und Codas sind wichtiger geworden, und auf der harmonischen Ebene gibt es lauter Überraschungen. Nimmt man all dies zusammen, so erhält man ganz neue musikalische Dimensionen.

Der Titel „Razumowsky-Quartette“ ist in gewissem Maß irreführend. Man ging lange Zeit davon aus, dass die drei Streichquartette im Auftrag des Fürsten Andrei Razumowsky – damals der russische Botschafter in Wien – komponiert worden waren. Razumowsky gehörte zu Beethovens treuen Mäzenen. Und die russischen Volksmelodien in Opus 59, Nr. 1 und 2 können die Schlussfolgerung zulassen, dass Razumowsky hier in der Tat wohl

als Geldgeber aufgetreten ist. Aber noch vor Razumowskys Unterstützung hatte Beethoven schon aus rein musikalischen Gründen beschlossen, die drei neuen Streichquartette zu komponieren. Den Anlass hierzu gab einer von Beethovens Lieblingsmusikern: der Geiger Ignaz von Schuppanzigh. Ohne es wirklich zu wollen oder zu wissen, hatte dieser das erste professionelle Streichquartett gegründet. Auf diese Weise stellte er Beethoven ein ideales Laboratorium zur Verfügung, in dem neue Streichquartettideen ausprobiert werden konnten. Bis dahin war das Streichquartett eher für das Hauskonzert gedacht gewesen. Musikalisch talentierte Amateure unterhielten sich im Freundeskreis mit dem Spiel von Streichquartetten. Nun aber komponierte Beethoven für das professionelle Schuppanzigh-Quartett, das öffentliche Konzerteihen gab, und auf diese Weise war Beethoven ein ganz anderer Rahmen gesetzt. Beethoven nützte die

Situation ganz zu seinem Vorteil: von nun an komponierte er Streichquartette nach seinem Sinn.

Sigiswald, Sara und Veronica Kijken über Beethovens opus 59

[Weil alle drei Gesprächspartner im Grunde immer der gleichen Meinung waren, haben wir hier nicht angedeutet, wer präzise was gesagt hat.]

Was fällt einem auf, wenn man dieses Opus 59 mit Beethovens Quartetten Opus 18 vergleicht?

Es ist kaum zu glauben, dass zwischen den sechs Quartetten Opus 18 und den Razumowsky-Quartetten nur fünf Jahre liegen. Man hat das Gefühl, es habe in Beethovens Kopf „gebrodelt“ als er sein Opus 59 schrieb. Im Vergleich zum Opus 18, das sich noch ganz auf die Schreibweise Haydns gründet, ist diese Musik viel abstrakter. Die Formation des Streichquartetts bietet in dieser Hinsicht natürlich

Vorteile, denn es gibt ja wohl kaum ein abstrahierenderes Ensemble. Die Besetzung fordert regelrecht dazu heraus, dass sich der Komponist mit der Essenz der Tonalität auseinandersetzt und anfängt zu abstrahieren. Mit vier absolut ebenbürtigen Stimmen und mit sehr beschränkten Mitteln baut Beethoven nahezu erhabene Strukturen. Alles, was in dieser Musik passiert, ist absolut essentiell. Beethoven kündigt in diesem Opus 59 ein völlig neues musikalisches Zeitalter an.

Können Sie einige dieser bahnbrechenden Elemente konkret illustrieren?

Beethoven bemüht sich ganz offensichtlich um vollständige Parität zwischen den vier Instrumenten. Jedes Instrument bekommt hin und wieder etwas ganz Wildes zu spielen. Dabei fallen die schroffen Kontraste besonders auf. Beethoven hat kein leichtes Leben gehabt. Vielleicht haben all die

Ausbrüche in seiner Musik eine Verbindung zu den Konflikten, die er tatsächlich erlebt hat. Beethoven hat sicherlich nicht in Frieden mit sich selbst gelebt. In dem langsamen Satz des Opus 59, Nr. 1 zum Beispiel kommt nach 20 Takten ganz plötzlich ein großer Ausbruch – und dann Stille. Danach geht die Musik weiter mit einem halben Ton höher. Wenn man so etwas zum ersten Mal hört, könnte man zu dem Schluss kommen, das Werk sei nicht kohärent. Aber wenn man sich die Sache genauer ansieht, erkennt man schon bald, dass das ganze Material sehr wohl logisch zusammenhängt. Und im Opus 59, Nr. 2 hat man an mehreren Stellen das Gefühl, als ob sich Beethoven überhaupt nicht um die Regeln der Harmonie gekümmert habe.

Richtet sich diese Musik dann lediglich an den sachverständigen Zuhörer?
Natürlich kann fundiertes Hintergrundwissen dazu führen, dass man diese

Musik noch mehr genießt. Aber auch ohne solches Wissen kommt diese Musik an, und es ist für jeden etwas dabei, sowohl für den, der sich das Ganze analytisch anhört als auch für den unwissenden Liebhaber. Als Ausführendem bleibt einem ja gar nichts anderes übrig als sich mit diesen Partituren auf analytische Weise auseinanderzusetzen, und trotzdem bleibt es an erster Stelle ein gefühlsmäßiges Geschehen.

Wir verbinden den Namen Kujiken ganz automatisch mit historischen Instrumenten. Warum entschieden Sie sich bei dieser Aufnahme für ein modernes Instrumentarium?

Beethovens spätere Musik muss man nicht auf alten Instrumenten spielen. Diese Musik ist weniger spezifischen Instrumenten verbunden als sein früheres Oeuvre, ja sie ist geradezu futuristisch. Die Frage erinnert an eine kühne Antwort, die Beethoven Schuppanzigh gab, als

dieser sich über die Unspielbarkeit seiner Musik beklagte. „Glaubst du, ich denke an deine elende Geige, wenn der Geist zu mir spricht?“

Elise Simoens

CD 2

Streichquintett in C dur op. 29

Streichquartett in C dur op. 59 no. 3

In seiner Kammermusik können wir die tiefsten Gemütsbewegungen und Gedankengänge Beethovens nachvollziehen. So wie kein anderer gelingt es ihm hier – dank der vollständig abstrakten Sprache, die rein instrumentale Musik nun einmal ist – Zusammenhänge und Emotionen aufzurufen, die man einfach nicht in *Worte* fassen kann.

Festzuhalten ist jedoch, dass es sich dabei nicht nur um eine Frage der „Inspiration“ gehandelt hat. Nein, diese

Werke konnten nur entstehen, weil sie fest verankert waren: zum einen ohne Zweifel im kontinuierlichen Wachstum und Reifen des Charakters und der Erfahrungswelt des Komponisten, vor allem aber in einer deutlichen musikalischen Sprache, und diese Sprache entstand nicht auf einmal, sondern hatte sich (das können wir mit Gewissheit behaupten) über viele Generationen zu dem entwickelt, was sie hier, im Geist dieses außergewöhnlichen und einsamen Menschen, werden konnte. Er hat, vor allem in seinen späten Quartetten, neue Welten eröffnet, die in der Geschichte der Menschheit nur selten zugänglich gemacht werden.

Beethoven hatte große, ja einzigartige Vorbilder in seiner direkten Umgebung, mit deren Werken er sich eingehend auseinandergesetzt hat: Haydn und Mozart gehörten nun einmal zu seiner direkten Erfahrungswelt. Haydns Persönlichkeit war zwar sehr

verschieden von der Beethovens, so dass sie nicht gut miteinander kommunizieren konnten, aber Beethoven lernte unglaublich viel von Haydn, und zwar genau die Dinge, die Haydn zu Haydn machen: das seltsame Konstruieren und Inein-anderverhaken von Motiven, oft auch nur "Mini-Elemente" – kleine Stückchen oder Andeutungen von thematischem Material. In seinen Streichquartetten und Symphonien hat Haydn daher neue Wege beschritten, wovon übrigens auch Mozart auf seine Weise profitierte: sie führten zu einem besonders ausgeprägten Einfallsreichtum was die Form betrifft, sowohl im Detail als auch im größeren Maßstab. Humor und Überraschung erhalten dabei eine wichtige Rolle: oft ist in diesen Werken die Form gleichzeitig Ausdruck. Beethoven lernte auch von Haydn, wie ein einfaches Thema oder eine simple harmonische Reihenfolge zu einer unerschöpflichen Quelle für die Variationskunst werden kann. Mir

scheint, als ob alle Instrumentalwerke Beethovens diese "Haydn-Merkmale" aufweisen, nur dass die von ihm übernommenen *Methoden* – während Beethoven mehr und mehr zu Beethoven wird – von ihm transzendiert werden.

Mozarts Einfluss auf Beethoven ist weniger deutlich zu sehen und zu analysieren: er spielte sich auf einem anderen Niveau ab. Beethoven musste innerlich erkannt haben, dass Mozart ein Genie von einzigartiger, unvergleichlicher Größe war. Es hat ganz den Anschein, als ob das einige Jahre lang auf Beethoven so wirkte wie ein rotes Tuch auf einen Stier: vor allem in den Kammermusikwerken scheint Beethoven mit seinem ungestümen Übermut dem großen Amadeus den Handschuh vor die Füße zu werfen, auch noch nach dessen Tod im Jahr 1791.

So ist es sicher kein Zufall, dass Beethoven 1795 sein eigenes Bläser-Oktett

in Es dur (aus dem Jahr 1792) für Streichquintett bearbeitete: hatte Mozart nicht genau dasselbe mit seinem Bläser-Oktett (KV 388, c moll) getan, das zum Streichquintett KV 406 wurde? Beethoven musste auch mit Mozarts Divertimento für Streichtrio in Es dur (KV 563 von 1788, in sechs Sätzen - ein Werk, das im Repertoire für Streichtrio unübertroffen ist) wetteifern: 1796-97 komponierte er ein ähnliches Streichtrio, in derselben Tonart, mit demselben Aufbau (als op. 3 bekannt), und man muss ehrlicherweise feststellen, dass es nicht an das Vorbild herankommt...

Auch in dem hier vorliegenden Streichquartett in C dur (op. 59, no. 3, 1806 komponiert) meint man wieder den Geist Amadeus' spüren zu können: Wie bekannt, verdankt Mozarts berühmtes Streichquartett KV 465 aus dem Jahr 1785 seinen Beinamen (Dissonanzen-Quartett) seiner sehr überraschenden, harmonisch unbekannt-neuen lang-

samen Einleitung; Beethoven bemüht sich zu Anfang des op. 59, no. 3 deutlich darum, einen ähnlichen Effekt zu erzielen – was ihm hier übrigens auf brillante Weise gelingt...!

Das **Streichquintett in C dur (op. 29)** entstand 1801 und wurde ein Jahr später von Breitkopf & Härtel in Leipzig mit einer Widmung an Graf Moritz von Fries herausgegeben. Es handelt sich hier um das einzige "originelle" Streichquintett des Meisters. Bei den anderen von Beethoven hinterlassenen Kompositionen für diese Besetzung handelt es sich entweder um eine Bearbeitung eines schon bestehenden Werkes – das Streichquintett op. 4 in Es dur ist, wie bereits gesagt, eine Bearbeitung des Bläseroktetts in Es dur, op. 103, und das Streichquintett op. 104 in c moll ist eine Bearbeitung des Klaviertrios op. 1, no. 3 – oder um zerstreute Fragmente, die nicht weiter ausgearbeitet wurden.

Das hier aufgenommene Quintett steht noch ganz im Zeichen der klassischen Tradition von Haydn und Mozart, aber manchmal hat man das Gefühl, als ob das Idiom hier und da aus den Nähten platzt, weil der Inhalt mehr Raum braucht. Beethoven litt bereits seit 1795 zunehmend an Gehörlosigkeit, und suchte eigenwillig nach Neuem. So gestand er 1802 in einem Brief an Wenzel Krumpholz (der ihm Geigenunterricht gab), dass er mit seinen bisherigen Werken nicht zufrieden sei und sich dazu entschlossen habe, neue Wege zu beschreiten. In dieser Zeit entstand seine Zweite Symphonie, die dann auch mit gemischten Gefühlen aufgenommen wurde. 1803-04 folgte die "Eroica", nach 1806 die Vierte, Sechste und Fünfte Symphonie.

In Beethovens Streichquartetten tritt seine Entwicklung am deutlichsten zu Tage – in drei durch lange Unter-

brechungen voneinander getrennten Abschnitten kamen sie zum Leben:

- erst die sechs Quartette op. 18 (1798-1801), größtenteils nach dem Vorbild Haydns und Mozarts komponiert, wo aber die eigenwillige Natur Beethovens doch schon zum Vorschein kommt...
- dann die drei 'Razumowsky'-Quartette op. 59 (1806) sowie die zwei Quartette op. 74 und 95 von 1809 /1810 – in diesen fünf Quartetten nähert sich die Schreibweise einer bis dahin unbekannteren Komplexität und Aussagekraft;
- schließlich die letzten sieben Quartette, wozu auch die "Grosse Fuge" gehört: isolierte, in sich geschlossene Monumente, die zwischen 1823 und 1826 entstanden, in der selben Zeit wie die Neunte Symphonie und die Missa Solemnis; 1827 starb der Komponist. In diesen Quartetten begegnen wir dem fast "enthobenen" Beethoven, dessen Gedankenwelt

oft kaum noch nachzuvollziehen ist; diese Werke wurden dann auch oft von seinen Zeitgenossen überhaupt nicht begriffen und bleiben selbst heute noch vielen verschlossen...

überrascht und evolviert... Rational analysierendes Zuhören ist meiner Meinung nach nicht die optimale Herangehensweise.

Sigiswald Kuijken - 18. April 2007

Das hier aufgenommene **Quartett in C dur op. 59, no. 3** ist das neunte von den insgesamt 16 Quartetten Beethovens und gehört deshalb zu den fünf Quartetten, die im Grunde die Brücke vom op. 18 zum späten, monumentalen "opera magna" von 1823-1826 schlagen.

Anstatt den Versuch einer Beschreibung jedes Satzes der hier vorliegenden Werke zu liefern, möchte ich den Hörer dazu einladen, die Musik unvoreingenommen auf sich wirken zu lassen – selbstverständlich wird ihm auffallen, dass sich die Wirkung bei jedem Zuhören ändern kann: mit dieser Musik knüpft man eine Beziehung an, die immer wieder aufs Neue

NOTE À PROPOS DU PRÉSENT ENREGISTREMENT

Le présent enregistrement, réalisé par deux générations de musiciens de la famille Kuijken (Veronica, Sigiswald, Sara et Wieland Kuijken), avec la participation de ma femme Marleen Thiers, deuxième alto dans le quintette, a été exécuté sur des instruments « modernes ». Bien que notre nom soit généralement associé à une interprétation authentique sur instruments originaux, il ne faut ni pressentir ni rechercher dans cet enregistrement une orientation spécifiquement « historisante ». Notre travail en commun n'a pas puisé dans cette approche...

J'ose même avancer que nous nous sommes avant tout laissés entraîner et guider par la force considérable qui émane de ces œuvres de Beethoven, partant de notre propre expérience et intuition musicales.

Notre plus grand dénominateur commun a été l'étonnement – accompagné de la joie. Tout en jouant, nous sommes devenus encore plus conscients du grand bienfait apporté par le partage de gènes communs... et du fait qu'un instrument n'est finalement qu'un instrument...

Sigiswald Kuijken

CD 1

Une nouvelle ère musicale Les quatuors à cordes de Beethoven op.59 n°s 1 et 2

Le recueil des quatuors Razumovsky (op.59 n°s 1 à 3) vit le jour à un moment crucial dans la carrière de Beethoven. Vers les premières années du 19^{ème} siècle, Beethoven avait exploré à peu près tous les genres musicaux. Durant la période où il travailla

à son opus 59, il composa également son opéra *Fidelio*, sa symphonie *Eroica*, son quatrième concerto pour piano, et ses sonates *Waldstein* et *Appassionata*. Chacune de ces œuvres témoigne de la tendance irréprouvable qu'avait Beethoven à repousser aussi loin que possible les limites imposées par les conventions d'écriture. Développements et codas gagnèrent en importance, les surprises sur le plan harmonique font légion. Une combinaison de tout cela entraîne une gigantesque expansion de l'envergure des œuvres.

Le titre « quatuors Razumovsky » pourrait prêter à confusion. On a en effet pendant longtemps pensé que Beethoven composa ces trois quatuors à cordes à la demande du comte Andrei Razumovsky, alors ambassadeur de Russie à Vienne. Razumovsky faisait partie des mécènes attirés de Beethoven. Vu les

mélodies populaires russes qui apparaissent dans les quatuors n^{os} 1 et 2, il est fort probable que Razumovsky en effet apporta à Beethoven un soutien financier. Mais bien avant qu'il ne fût question d'une quelconque intervention de Razumovsky, Beethoven avait décidé pour des raisons purement musicales de composer trois nouveaux quatuors à cordes. Un de ses musiciens favoris, le violoniste Ignaz von Schuppanzigh, joua ici un rôle clé. Sans vraiment le vouloir ou en avoir conscience, ce dernier fonda le premier quatuor à cordes professionnel. Il fournit ainsi à Beethoven un terrain rêvé d'expérimentation lui permettant de tester toutes ses idées dans le domaine du quatuor à cordes. Avant cela, le genre quatuor à cordes était plutôt destiné aux salons où des musiciens amateurs, certes de bon niveau, prenaient plaisir entre eux à jouer des pièces de ce type. En composant pour le quatuor

Schuppanzigh, formation professionnelle qui se produisait dans le cadre de séries de concerts publiques, l'enjeu était pour Beethoven bien différent. Ce dernier utilisa les avantages de la situation : elle lui permettait dorénavant, dans le cadre du genre du quatuor à cordes, de satisfaire tout simplement son bon plaisir.

Quelques mots de Sigiswald, Sara et Veronica Kuijken à propos de l'opus 59 de Beethoven

[Comme ils étaient tous les trois particulièrement unanimes lors de cet entretien, nous n'avons pas indiqué avec précision les auteurs de ces propos]

Qu'est-ce qui vous frappe lorsque vous comparez cet opus 59 avec les quatuors de l'opus 18 ?

Il est assez inimaginable qu'à peine cinq ans séparent les six quatuors opus 18 et les quatuors Razumovsky. On sent qu'au moment où Beethoven

composa son opus 59, il connut une véritable effervescence cérébrale. Par comparaison avec l'opus 18 qui s'appuie encore très fortement sur le style d'écriture de Haydn, cette musique est beaucoup plus abstraite. La formation du quatuor à cordes possède naturellement sur ce plan des avantages. L'effectif demande en quelque sorte à ce que le compositeur se plonge dans l'essence de la tonalité et dans l'abstraction. Au moyen de quatre parties d'égale importance et d'un minimum de moyens, Beethoven érigea des constructions presque sublimes. Tout ce qui passe dans cette musique est absolument essentiel. Avec cet opus 59, Beethoven annonça une ère musicale complètement nouvelle.

Pouvez-vous donner des exemples concrets de ces éléments innovateurs ?
Beethoven chercha clairement à mettre véritablement les quatre ins-

truments sur le même plan. Chaque musicien a des traits fougueux à interpréter. Les contrastes qui interviennent parfois très brusquement sont ici remarquables. Beethoven n'eut pas une vie facile. Toutes ces explosions dans sa musique sont peut-être des échos des conflits auxquels il fut confronté. Cet homme ne vécut pas en paix avec lui-même. Dans le mouvement lent de l'opus 59 n°1 par exemple, on assiste après vingt mesures à une grande et soudaine déflagration, suivie par le silence. La musique reprend ensuite son cours, un demi ton plus haut. À la première écoute, on pourrait penser que l'œuvre manque de cohérence. Mais lorsqu'on la regarde de près, on se rend compte que le matériau est construit avec une logique irréfutable. Dans le quatuor opus 59 n°2, on a l'impression à différents endroits que Beethoven ne se soucia absolument pas des règles en cours dans le domaine de l'harmonie.

Cette musique n'est-elle donc uniquement destinée qu'à des auditeurs experts ?

Une grande expérience d'écoute peut naturellement permettre à l'auditeur de profiter plus encore de cette musique. Mais même sans cette expérience, cette musique d'une manière ou d'une autre sera perçue. Chacun en retire ce qui lui convient : qu'il s'agisse de celui qui écoute le tout de façon analytique ou de celui qui se laisse simplement bercer par la musique. En tant qu'interprète, il est naturellement impossible de se plonger dans ces partitions autrement que de manière analytique, même si le jeu reste en premier lieu un événement passionnel.

On associe spontanément le nom des Kuijken avec les instruments anciens. Pourquoi avez-vous pour cet enregistrement choisi de jouer sur des instruments modernes ?

Pour la musique tardive de Beethoven,

il devient de moins en moins nécessaire de jouer sur instruments anciens. Cette musique est non seulement moins liée que l'œuvre plus ancienne de Beethoven à des instruments spécifiques mais aussi franchement futuriste. Cette question me fait penser à l'anecdote suivante : Quand Schuppanzigh fit remarquer à Beethoven que sa musique était injouable, celui-ci lui répondit avec insolence : « Penses-tu que je pense à ton maudit violon quand je compose ? »

Elise Simoens

CD 2

**Quintette à cordes en Ut majeur,
op. 29 – Quatuor à cordes en
Ut majeur, op. 59 no. 3**

La musique de chambre de Beethoven nous fait toucher aux couches les plus profondes de sa vie intérieure et

de ses raisonnements sinueux. Il sait ici comme aucun autre – grâce à ce langage absolument abstrait qu'est incontestablement la musique purement instrumentale – établir des liens et susciter des émotions qu'aucun mot ne saurait exprimer.

Pourtant, il n'est certainement pas uniquement question d'inspiration. Non, ces œuvres n'ont pu exister que parce qu'elles sont ancrées dans le processus de croissance et de mûrissement progressifs du monde émotionnel et perceptif du compositeur, et surtout, simultanément, dans un langage musical clair. Et ce langage n'a pas soudainement vu le jour mais a tout d'abord mûri, en quelque sorte, pendant des générations, jusqu'à pouvoir enfin naître dans l'esprit de cet artiste extraordinaire et solitaire.

Ainsi, Beethoven ouvrit finalement la porte sur des mondes (notamment

dans ses derniers quatuors) auxquels dans l'histoire humaine, on ne put que très rarement accéder.

Beethoven avait eu tout près de lui des exemples aussi prestigieux qu'extraordinaires, dont il observa et disséqua scrupuleusement les œuvres: Haydn et Mozart vécutrent en effet dans son univers de perception direct. Il apprit considérablement de Haydn (malgré leurs caractères opposés, qui les empêchèrent de communiquer adéquatement l'un avec l'autre), et surtout justement de tout ce qui faisait que Haydn était Haydn: la miraculeuse construction de motifs et souvent aussi seulement de « micro-éléments », particules ou aspects de matériel thématique, et leur suspension les uns aux autres. Dans ses quatuors à cordes et symphonies, Haydn avait ainsi ouvert de nouvelles voies, dont Mozart profita d'ailleurs à sa manière: une ingéniosité particulièrement fine dans la forme,

tant au niveau des détails qu'à plus grande échelle. Humour et surprise y jouaient un rôle important: souvent cette méthode fait que la forme est en même temps l'expression. Beethoven apprit également de Haydn comment un thème ou une suite harmonique simple pouvait servir de réserve inépuisable dans l'art de la variation. Aucune œuvre instrumentale de Beethoven n'est selon moi dépourvue de ces caractéristiques haydniennes, toutefois, au fur et à mesure que Beethoven devint Beethoven, il transcenda toutes les 'méthodes' utilisées.

La contribution de Mozart à l'œuvre de Beethoven est beaucoup moins claire et beaucoup plus difficile à analyser: son influence s'exerça en effet à un autre niveau. Beethoven dut sans aucun doute être profondément conscient du génie inégalable, colossal et unique de Mozart. Il semble même que pendant quelques années,

cette conviction ait agit sur Beethoven comme un foulard rouge sur un taureau: dans sa musique de chambre, notamment, Beethoven semble souvent, dans son impétueuse audace, avoir voulu relever le gant du grand Amadeus, quoiqu'à titre posthume, après sa mort, en 1791.

Ainsi, ce n'est pas par hasard si en 1795, Beethoven arrangea son propre Octuor pour instruments à vent en mi bémol (datant de 1792) pour Quintette à cordes: Mozart n'avait-il pas fait exactement la même chose avec son Octuor pour instruments à vent (KV 388, do mineur), qui devint le Quintette à cordes KV 406 ? De même que Beethoven devait absolument rivaliser avec le Divertimento pour Trio à cordes en mi bémol (KV 563, de 1788, en six mouvements – une œuvre, qui dans les ouvrages consacrés au Trio à cordes, surplombe toutes les autres): en 1796-1797, il composa un Trio à

cordes comparable (connu en tant qu'op. 3), ayant la même tonalité et la même structure – sans toutefois égaler son modèle, nous devons-nous d'ajouter... Dans le Quatuor à cordes en ut majeur de Beethoven (op. 59 no. 3, écrit en 1806) erre encore le fantôme d'Amadeus: comme on le sait, le célèbre Quatuor à cordes KV 465 de Mozart (les « Dissonances », également en ut majeur, composé en 1785) doit son surnom à sa très surprenante et lente introduction, infiniment innovante sur le plan harmonique: il est clair qu'au début de cet op. 59 no. 3, Beethoven tente lui aussi d'obtenir un effet similaire - et il y réussit d'ailleurs ici brillamment ...!

Le **Quintette à cordes en ut** (op. 29) vit le jour en 1801, et fut imprimé un an plus tard par Breitkopf & Härtel à Leipzig, avec la dédicace du comte Moritz von Fries. Il s'agit du seul Quintette à cordes « à part entière » du

maître. Les autres compositions pour cet effectif laissées par Beethoven sont, soit des arrangements d'œuvres existantes (le Quintette à cordes (op. 4) en mi bémol est comme nous l'avons déjà vu un arrangement de l'Octuor pour instruments à vent en mi bémol (op. 103), et le Quintette à cordes (op. 104) en ut mineur celui du Trio pour piano, op. 1 no. 3), soit des fragments isolés.

Ce Quintette est toujours placé sous le signe de la tradition classique de Haydn et Mozart, mais on sent toutefois que l'idiome craque ici dans ses jointures, sous la pression d'un contenu nécessitant davantage d'espace. Beethoven, qui depuis les environs de 1795 souffrait d'une surdité croissante, est en pleine expansion obstinée – en 1802, il confie ainsi explicitement à Wenzel Krumpholz (qui lui donna quelques leçons de violon) qu'il n'est pas satisfait des œuvres qu'il a compo-

sées jusqu'alors, et qu'il a décidé d'emprunter de nouvelles voies. De cette époque date sa Deuxième Symphonie, qui fut accueillie avec des sentiments mêlés. En 1803-1804 vient ensuite « l'Héroïque », puis à partir de 1806, les Quatrième, Cinquième et Sixième Symphonies.

Ce sont les Quatuors à cordes de Beethoven qui témoignent le plus nettement de son évolution. Ils virent le jour sous la forme de trois « blocs » distinctifs espacés par de longues interruptions:

- d'abord les six Quatuors op. 18 (1798-1801), qui sont en grande partie composés sur l'exemple de Haydn et de Mozart, mais dans lesquels la nature indocile de Beethoven se fait déjà sentir...
- puis les trois Quatuors « Razumovsky » op. 59 (1806) et les deux Quatuors op. 74 et 95, qui datent de 1809-1810. Dans ces cinq œuvres, la

composition évolue pour atteindre une complexité et une éloquence jusque-là inconnues,

- enfin les sept derniers Quatuors, comptant la « Grande Fugue »: de véritables monuments totalement indépendants qui furent écrits entre 1823 et 1826, l'époque de la Neuvième Symphonie et de la création de la Missa Solemnis. Le compositeur mourut en 1827. Dans ces Quatuors, nous rencontrons un Beethoven presque « inconnaisable », dont l'univers de pensée est souvent pratiquement indéfinissable. Bien souvent, ces œuvres furent totalement incomprises par ses contemporains et elles demeurent, aujourd'hui encore, plus ou moins hermétiques pour beaucoup...

Le **Quatuor en Ut majeur, op. 59, no. 3** est le neuvième des 16 Quatuors de Beethoven. Il fait ainsi partie de la série de 5 Quatuors qui forment

en quelque sorte une passerelle entre l'op. 18 et le dernier « opéra magna » monumental écrit en 1823-1826.

Au lieu de me risquer à une description de chaque mouvement des œuvres de ce CD, je préfère inviter les auditeurs à se forger leur propre opinion – et ils noteront certainement que celle-ci peut varier d'une fois à l'autre, selon l'instant : la relation que l'on établit avec cette musique, surprend et évolue sans cesse de nouveau... L'écouter en tentant une analyse rationnelle n'est pas, selon moi, la meilleure méthode.

Sigiswald Kuijken - *18 April 2007*

PREVIOUSLY RELEASED ON CHALLENGE CLASSICS

check www.challengerecords.com for availability

SACC 72121 **MOZART**
Requiem (String Quartet Version)
Kuijken Quartet

SACC 72145 **WOLFGANG AMADEUS MOZART**
Quintets & Quartet
Kuijken String Quartet

ALSO AVAILABLE ON CHALLENGE CLASSICS

check www.challengerecords.com for availability

SACC 72160 **JOHANN SEBASTIAN BACH**

Motets

La Petite Bande

CC 76613 **CLAUDIO MONTEVERDI**

Vespro della Beata Vergine

La Petite Bande

CC 72316 **JOHANN SEBASTIAN BACH**

h-Moll-Messe

La Petite Bande

CC 72357 **JOHANN SEBASTIAN BACH**

Matthäus-Passion

La Petite Bande

This High Definition Surround Recording was Produced, Engineered and Edited by Bert van der Wolf of NorthStar Recording Services, using the 'High Quality Musical Surround Mastering' principle. The basis of this recording principle is an optimal realistic and holographic, 3 dimensional representation of the musical instruments, voices and recording venue, according to traditional concert practice. For most historic music this means a frontal representation of the musical performance, nevertheless such that width and depth of the ensemble and acoustic characteristics of the hall do resemble 'real life' as much as possible. Some compositions in history, and many contemporary works do specifically ask for placement of musical instruments and voices all over the 360 degrees sound scape however, and in such cases this is also recorded as realistic as possible within the possibilities of the 5.1 Surround Sound standard. This all requires a very innovative use of all 6 loudspeakers and the use of fully equal and full frequency range loudspeakers for all 5 discrete channels, and a complementary sub-woofer for the ultra low frequencies under 40Hz, is highly recommended to optimally benefit from the sound quality of this recording.

This recording was produced with the use of Sonodore microphones, Avalon Acoustic monitoring, Siltech Mono-Crystal cabling and dCS Converters.



Executive producer: Anne de Jong
Recording Producer, Engineer: Bert van der Wolf
Recording: Northstar Recording Services BV, The Netherlands
CD 1 Recording dates: 11-14 March 2009
CD 2 Recording dates: 16-20 September 2006,
Recorded at: Galaxy Studios, Mol, Belgium
A&R Challenge Records International: Wolfgang Reihing
Liner notes: Sigiswald Kuijken, Elise Simoens
Translations: Frances Thé, Barbara Gessler,
Brigitte Zwerver-Berret (Muse Translations), Clémence Comte
Booklet editing: Wolfgang Reihing
Cover photo: Georg Thum (wildundleise.de)
Art direction: Marcel van den Broek, new-art.nl

www.challengerecords.com

