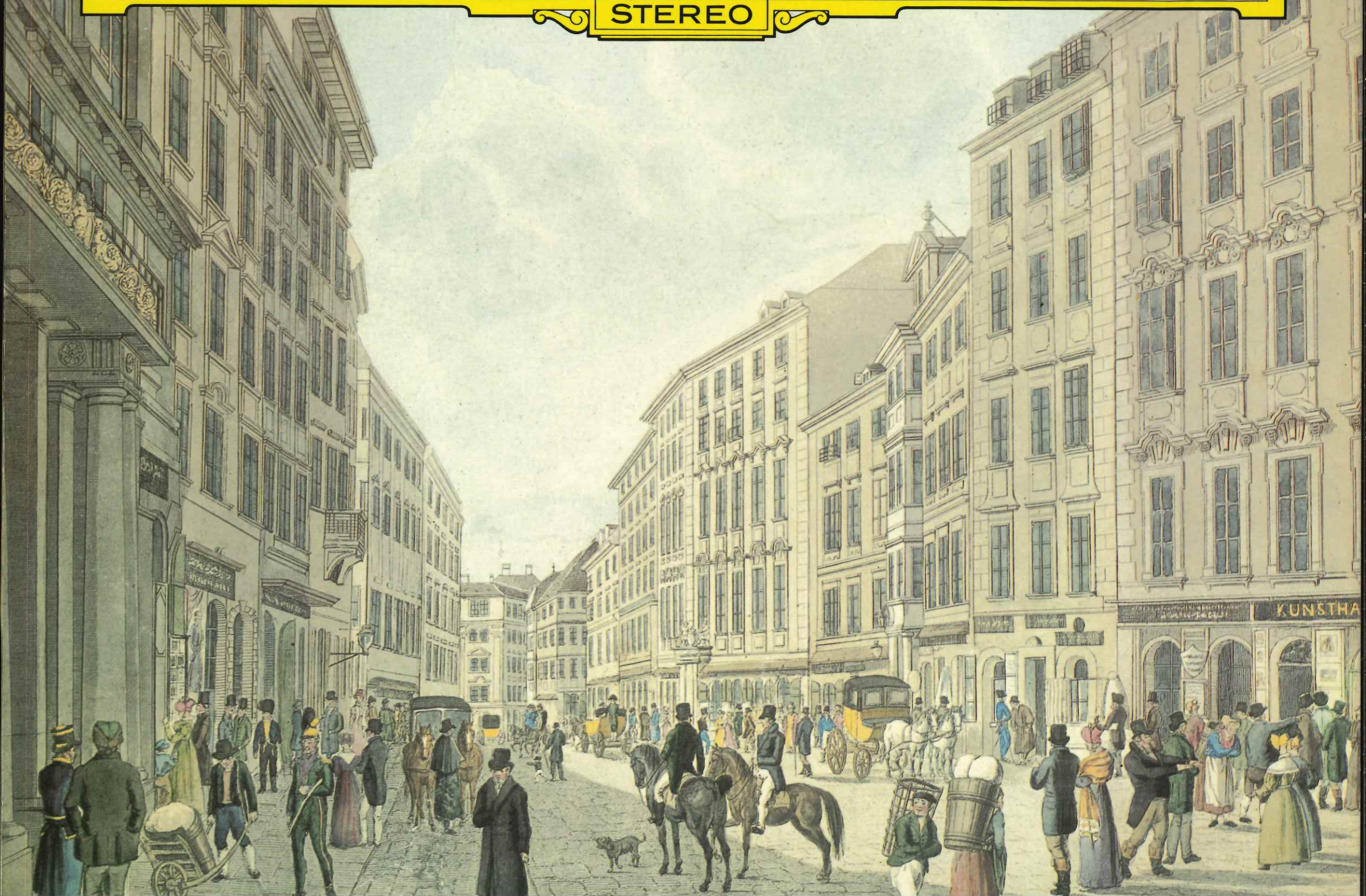


Ludwig van Beethoven
Septett op.20 · Fuge op.137

Wiener Philharmonisches Kammerensemble
Vienna Philharmonic Chamber Ensemble

STEREO





Ludwig van Beethoven

(1770 – 1827)

SEITE/SIDE/FACE 1:

Septett für Violine, Viola, Klarinette, Horn, Fagott, Violoncello und Kontrabass Es-dur op. 20

Septet for Violin, Viola, Clarinet, Horn, Bassoon, Violoncello and Double-Bass in E flat major, Op. 20
Septuor pour violon, alto, clarinette, cor, basson, violoncelle, et contrebasse en mi bémol majeur, op. 20

- | | |
|------------------------------|---------|
| 1. Adagio – Allegro con brio | [10'12] |
| 2. Adagio cantabile | [9'12] |
| 3. Tempo di Menuetto | [3'27] |

SEITE/SIDE/FACE 2:

- | | |
|--|--------|
| 4. Tema: Andante con Variazioni | [8'09] |
| 5. Scherzo: Allegro molto e vivace | [3'26] |
| 6. Andante con moto alla Marcia – Presto | [7'36] |

Fuge für Streichquintett D-dur op. 137

Fugue for String Quintet in D major, Op. 137
Fugue pour quintette à cordes en ré majeur, op. 137

Allegretto [2'13]

Wiener Philharmonisches Kammerensemble:

Gerhart Hetzel, Violine (violin)
Wilhelm Hübner, 2. Violine (op. 137)
Rudolf Streng, Viola (alto)
Edward Kudlak, 2. Viola (alto) (op. 137)
Adalbert Skocic, Violoncello
Burkhard Kräutler, Kontrabass (Double-bass)
Alfred Prinz, Klarinette (Clarinet)
Dietmar Zeman, Fagott (Bassoon)
Roland Berger, Horn (cor)

3300 799
© 1977 Polydor International GmbH
© 1977 Heinz Becker, Philip Radcliffe
Produktion und Aufnahmeleitung · Production and Recording
Supervision · Directeur de production et de l'enregistrement:
Rainer Brock
Tonmeister · Recording Engineer · Ingénieur du son:
Wolfgang Mitlehner
Cover: Kohlmarkt zu Wien von L. Beyer,
Historisches Museum, Wien
Printed in Germany bei Neef, Wittingen

Beethoven's op. 20 gilt als Höhepunkt seiner Bläserkammermusik und zugleich als Endpunkt der frühen Schaffensperiode. Mit diesem Septett gelang Beethoven ein regelrechter Wurf, und seit dem Tage der bejubelten Uraufführung (2.4.1800) büßte es nichts an seiner Beliebtheit ein. Es berührt daher selbst, dass Beethoven selber die Komposition nie recht mochte. Carl Czerny wusste zu berichten, dass Beethoven sich über den allgemeinen Beifall sogar geirrt habe. Hieraus lässt sich folgern, dass Beethoven später diese frühen Stücke unterschiedlicher Bläserkombinationen als eine Entwicklungsstufe auffasste, die er überwinden zu haben glaubte. Niemand wird ernstlich bestreiten wollen, dass dieses Septett noch Unterhaltungsmusik im Sinne damaligen Gesellschaftsmusikers ist. Die Vielsätzigkeit deutet untrüglich auf die Welt der Serenadenmusik; dennoch hat die Musik an Würde und an Willen zu inhaltlicher Expansion gewonnen. Die Vorarbeiten zu dieser Komposition fallen mit den Skizzen zu den Streich-Quartetten op. 18 zusammen, und wenn man auch Mozarts letztes Divertimento KV 334 als Vorbild nennt, so ist dieses Werk dennoch Beethoven ganz zu eigen. Das Werk ist nicht die Erfüllung oder gar Apotheose (Lenz) der Serenade, sondern eher deren Überwindung. Schon die Nachbarschaft des Septetts und der Ersten Symphonie bei der Uraufführung weist auf den Ansatz eines neuen Gestaltungswillens, der sich in dieser Komposition ankündigt. Der volle Streichersatz und die Bläserkombination stellen das Septett besetzungsmäßig zwischen die Solomusik und die symphonischen Formen. Die Auswahl der Instrumente deutet auf eine absichtlich dunkle Tönung hin. Beethoven fügt das Bläser-Trio nicht dem üblichen Streich-Quartett hinzu, sondern eliminiert die zweite Violine und beschneidet die Bassregion durch Hinzunahme des Kontrabasses. Dadurch wirkt der Untergrund des Werkes von vornherein dunkler und kompakter. Auch die Blasinstrumente Klarinette, Horn und Fagott gehören der Alt- resp. Basslage an. Die hellen Blasinstrumente Flöte und Oboe bleiben unberücksichtigt. Wie wenig Beethoven sich jedoch von der Idiomatik des Bläserstanzes bestimmen lässt, verrät seine Empfehlung gegenüber dem Verleger Kühnel, er könne gerne die Blasinstrumente durch drei zusätzliche Streichinstrumente ersetzen, „zum häufigeren Gebrauche“ wie Beethoven formuliert, somit seine eigenen skeptischen Aussagen gegenüber dem Werk nivellierend.

Die 18staktige Adagio-Einleitung trägt noch den Habitus der Operntrüden älterer Zeiten. Schon das Hauptthema des Allegro-Satzes verrät aber die unklassizistische Haltung: der sequenzierte Aufstieg auf den betonten Noten des Dreiklangs wird im Nachsatz gedehnt und nicht zur regulären Periode geschlossen. In der Durchführung wandelt sich das leichtgeschürzte Thema nicht nur formal, sondern verändert sich durch die Unisonoverknötung der Instrumentalpaare und den harmonischen Ausbruch grundlegend in Charakter und Ausdruck. Das ist nicht mehr die Sprache des 18. Jahrhunderts. Das Adagio cantabile in As-dur stößt mit seiner Klarinettenkantilene das Tor zur Romantik auf: der noch junge Altmeister formuliert hier die Ahnung einer künftigen Ausdrucksweise. Dem Mennett legte Beethoven das eingetragene Mennett-Thema seiner Klaviersonate op. 49.2 zugrunde. Ungewöhnlich ist der Minore-Beginn „alla Marcia“ des letzten Satzes. Beethoven verzichtet in dem sich anschließenden Presto-Teil auf den traditionellen frühlichen Kehraus und gestaltet diesen Satz in Sonatenform zum ausdrucksstarken Finale mit leichtem Einschlag östlicher Folklore. Beethoven schrieb die Streich-Quintett-Fuge D-dur op. 137 im Spätherbst 1817 für die von seinem Verleger Haslinger veranstaltete handschriftliche Sammlung seiner sämtlichen Werke. Erst zehn Jahre später wurde die Fuge veröffentlicht. Beethoven, der die Fuge in der ihm eigenen poetisierenden Form arbeitete, verwendet das Thema über drei Takte hinaus zu wahren. Nicht in einem einzigen Falle wird das Kontrabasssubjekt strikt beibehalten, vielmehr wird der Satz, namentlich im mittleren Durchgang, von sonatenmässigen Elementen wie motivischer Arbeit, Sequenzierung und Periodendehnung aufgelockert. Der letzte Durchgang weist zwar wieder alle Stimmensätze auf (in Engführung), löst sich aber gleichfalls in freie, ausdrucksprägnante Entwicklungszüge mit Inverso-Verarbeitungen.

Heinz Becker

During his early years, Beethoven wrote a number of chamber works in which wind instruments are included. They are not as bold and imaginative as much of his other music of this period, especially the Piano Sonatas, and there is more of the influence of Mozart, whose Serenades and Divertimenti would certainly have been familiar to Beethoven. But all these works have vivacity, charm, and great skill in the handling of their respective mediums. The most ambitious of them is undoubtedly the Septet in E flat major, Op. 20, towards which Beethoven's own attitude changed from naive pride to an exaggerated and unjustified disapproval. It is planned on a spacious scale, and the inclusion of a double-bass gives a genial and ceremonial touch to the music. Of the six movements, the first (Adagio-Allegro con brio), which has a short introduction, is conventional in form but contains individual features. The first four notes of the main theme are admirable material for development, and the second subject is a youthful and light-hearted forerunner of the solemn first theme of the Adagio of the Ninth Symphony. Later in the movement there are two impressive passages in which the harmony moves at a very deliberate pace, producing an effect of great spaciousness.

The second-movement Adagio of the Septet, with its flowing nine-eight measure, is not unlike that of the Piano Sonata in B flat, Op. 22, composed at about the same time. But it is more placid in mood; in the Sonata movement, there are dark, chromatic shadows that look ahead to the nineteenth century, while that of the Septet remains comfortably in the eighteenth. The melodic material is given mainly to the violin and clarinet, but the bassoon and horn both have short yet telling solo passages. The Minuet, the main theme of which is also used in the little Piano Sonata in G (Op. 49, No. 2), is precise and ceremonious in atmosphere, with some lively virtuoso writing for the horn. The next movement (Tema: Andante con Variazioni) is a set of variations on a simple theme, thought by some to be derived from a Rhensian folk-tune. The variations are delightfully scored, with the fourth, which is in the minor, as perhaps the most impressive. After the quietly rich final variation, there is a coda which ends with a comic surprise. The Scherzo is lively and brilliant; in the Trio, the cello takes the stage and breaks into a waltz, in which it is eventually joined by the violin. The Finale (Andante con moto alla Marcia – Presto), which is preceded by a short introduction, resembles the first movement in its structure and high spirits. Its most striking moment comes at the end of the development section, when a new, chorale-like melody makes a tantalisingly brief appearance before it is swept aside by a florid cadence for the violin. The Septet, which was first performed on the 2nd of April 1800, soon became one of the most popular of Beethoven's works and eventually served as a model for Schubert when he wrote his Octet.

It would be hard to find a greater contrast than that between this work and the Fugue for String Quintet in D major, op. 137. In the former, Beethoven uses the familiar idiom of his day cheerfully but unadventurously; in the latter, the idiom is decidedly unusual for its period, and is used in an oddly elusive way. Counterpoint did not come as easily to Beethoven as it did to Mozart, but he had used it with urbanity and charm in the second movement of the Quartet in C minor from Op. 18, and with immense power in the many fugue passages in the "Eroica" Symphony. The Quintet Fugue, written in 1817, comes chronologically between the formidable fugue of the Cello Sonata in D from Op. 102, and of the Piano Sonata in B flat, Op. 106; though smaller than either of these, it is no less uncompromising, and certainly could not be dismissed as an academic exercise. The *staccato* leaps in the first bar of the subject give the music a capricious character. About halfway through, there is a curiously wild climax, followed by an episode built on the third bar of the subject. After a *stretto*, there is another climax with some surprising chromaticisms. Finally, as though suddenly exhausted, the Fugue ends in an unexpectedly gentle mood, the subject making its last appearance in a high register.

Philip Radcliffe

Dans l'œuvre de Beethoven, l'opus 20 passe pour le sommet de sa musique de chambre pour instruments à vent ainsi que pour le terme de sa première phase créatrice. Beethoven réussit un véritable coup heureux avec ce Septuor qui, depuis le jour de sa triomphale création (le 2 avril 1800), ne perdit jamais sa popularité. Cela est d'autant plus étonnant que Beethoven lui-même ne parvint pas à aimer réellement cette composition, Carl Czerny nous apprenant même que Beethoven était irrité du succès qu'elle remportait en tous lieux. On peut déduire de cette réaction que Beethoven considéra par la suite ces premiers morceaux pour diverses combinaisons d'instruments à vent comme un stade de son évolution qu'il croyait avoir dépassé. Personne ne songera à contester sérieusement que ce septuor soit encore de la musique d'agrément au sens des musiques destinées à être jouées en société à cette époque. Le grand nombre de mouvements rappelle sans contredit l'univers des sérénades, encore que la musique ait gagné en noblesse et en portée de contenu. Les ébauches de cette composition coïncident avec les esquisses des quatuors à cordes op. 18 et, bien qu'on lui attribue pour modèle l'ultime divertimento, K. 334, de Mozart, cette œuvre n'en appartient pas moins en propre à Beethoven. Elle ne représente ni l'accomplissement ni même l'apothéose (selon Lenz) de la sérénade, mais plutôt la victoire remportée sur ce genre. Le fait que le Septuor et la Première Symphonie aient été créés lors du même concert témoigne à lui seul des premières manifestations d'un nouveau concept créateur, qui se fait sentir dans cette composition.

Par son recours à l'écriture pour les cordes au complet et aux combinaisons d'instruments à vent le Septuor se situe, du point de vue de la distribution, entre la musique pour instrument solo et les formes symphoniques. Le choix des instruments révèle l'intention d'assombrir la couleur sonore. Beethoven n'associe pas au trio des vents le traditionnel quatuor à cordes, mais élimine de celui-ci le deuxième violon et étioffe le registre grave par l'adjonction de la contrebasse, ce qui donne d'emblée à l'œuvre un fond plus sombre et plus compact. Les instruments à vent, clarinette, cor et basson appartiennent eux aussi respectivement au registre d'alto et de basse. Les instruments à vent du registre alto, flûte et hautbois, demeurent écartés. Beethoven s'attache pourtant peu aux exigences de l'écriture pour instruments à vent puisqu'il conseille à l'éditeur Kühnel de ne pas se gêner, «en vue de l'usage courant», pour remplacer les instruments à vent par trois autres instruments à cordes, atténuant par là le scepticisme de ses propres propos au sujet de cette œuvre. Les dix-huit mesures dont se compose l'introduction Adagio ont encore le ton et l'allure des «entradas» d'opéra d'époques antérieures, mais le thème principal du mouvement Allegro vient trahir une attitude se situant aux antipodes du classicisme: la montée par séquences sur les notes accentuées du triple accord s'étire dans le dernier membre sans parvenir à former une période régulière complètement bouclée. Dans le développement le thème légèrement guidé ne se transforme pas seulement du point de vue de la forme mais change en outre fondamentalement de caractère et d'expression par l'absence à l'union des parties instrumentales ainsi que par l'intervention du traitement harmonique. Ce n'est plus là le langage du XVIII^e siècle. Avec sa cantilène de clarinette l'Adagio cantabile en la bémol majeur ouvre la porte au romantisme: encore jeune, le «vieux maître» exprime ici son présentiment d'un univers expressif encore à venir. Beethoven a basé le Menuet sur le thème de menuet, simple et facile à retenir, de sa sonate pour piano op. 49, n° 2. Le début «alla Marcia» en mineur du dernier mouvement constitue un trait insolite. Dans l'épisode Presto qui s'y enchaîne, Beethoven renonce à la gaieté traditionnelle du rondo et, traitant ce mouvement en forme sonate, en fait un finale puissamment expressif, légèrement teinté de folklore oriental.

C'est à la fin de l'automne de l'année 1817 que Beethoven écrivit la Fugue en ré majeur op. 137 pour quintette à cordes, dans l'intention de l'inscrire à une collection manuscrite de ses œuvres complètes organisée par son éditeur Haslinger. Elle ne fut publiée que dix ans plus tard. Beethoven, qui traita la fugue dans la forme poétisante qui lui était propre, utilise trois épisodes de fugue sans toutefois conserver la rigueur du thème au-delà de trois mesures. Le contre-sujet n'est à aucun moment strictement maintenu, l'écriture étant au contraire assouplie, notamment dans l'épisode central, au moyen d'éléments ressortissant à la technique de la sonate, tels que travail motivique, traitement par séquences et extension périodique. Le dernier épisode a beau présenter de nouveau toutes les entrées des voix (en strette), il ne s'en défait pas moins en traits de développement libres, chargés d'expression et recourant aux renversements.

[Traduction: Jacques Fournier]

Archivo de Biblioteca UNTREF
Fondo/Colectión NAPOLI
Caja/etapa No. 5 (ESTANTE)
2 do. 27
Inventario No. 000216