



SCHUBERT STRING QUARTETS

No. 14 in D minor 'Der Tod und das Mädchen'

No. 9 in G minor

CHIAROSCURO QUARTET



SCHUBERT, FRANZ (1797–1828)

STRING QUARTET NO. 14 IN D MINOR, D 810 (1824) 40'11

'DEATH AND THE MAIDEN'

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 15'01 |
| 2 | II. <i>Andante con moto</i> | 11'46 |
| 3 | III. <i>Scherzo. Allegro molto</i> | 4'22 |
| 4 | IV. <i>Presto</i> | 8'51 |

STRING QUARTET NO. 9 IN G MINOR, D 173 (1815) 21'53

- | | | |
|---|--------------------------------------|------|
| 5 | I. <i>Allegro con brio</i> | 5'36 |
| 6 | II. <i>Andantino</i> | 6'07 |
| 7 | III. <i>Menuetto. Allegro vivace</i> | 3'54 |
| 8 | IV. <i>Allegro</i> | 6'06 |

TT: 62'47

CHIAROSCURO QUARTET

ALINA IBRAGIMOVA & PABLO HERNÁN BENEDÍ *violins*
EMILIE HÖRNLUND *viola* · CLAIRE THIRION *cello*

Alina Ibragimova appears on this recording by courtesy of Hyperion Records Ltd.

She is touched by him, in the end – by Death. At the end of Matthias Claudius's poem, which Schubert sets as a 20-year-old in 1817 in his song *Der Tod und das Mädchen*, Death cradles the Maiden in his bony embrace. And her fear, in the first verse, of encountering his tomb-cold touch in all its ghoulish physicality – 'do not touch me/do not touch me' – is mirrored by his sensual desire for her in the second, to consume her 'beautiful and tender form', before she is finally called to sleep in his arms.

What did the 20-year-old Schubert know of death? He was surrounded by it in the society of Vienna in the early nineteenth century; nine of his siblings died in infancy, and death was a quotidian presence in the shape of disease, early mortality and the ravages of war. Death was no spectre of the imagination which you could pretend didn't exist: for Schubert and his contemporaries, it was an ever-present part of life, in ways that we like to try to hide today. The death of his mother in 1812 brought the spectre closest to home for Franz, and perhaps it was the memory of that family tragedy that inspired the force of the music he finds in his setting of Claudius's words. Schubert's song begins with a subverted chorale, a gentle death march, in the piano part, and instead of what could have been a violently sensual confrontation of resistance and domination – Claudius's imagery is unambiguous in its stereotypes of sexual violence – Schubert's song abstracts the cold core of the poem to create a miniature meditation on mortality whose final image, as D minor melts into D major, is of simple acceptance. Death comes 'as a friend', as the poem says, quietly but inevitably, not only for the Maiden, but for all of us.

And when Schubert composes a D minor string quartet between 1824 and 1826 – only a few years older but a man and a composer transformed: someone who has become intimately acquainted with pain, disease, and the touch of death, during the bouts of the syphilis that he knows will kill him – he returns to that stark, impassive piano chorale at the start of his death-haunted song as the basis of a set of

variations in the quartet's second movement.

Those variations exhume the spectre of this song-prophecy from Schubert's past, and garland it with musical figures of fragile beauty (in the adornments of the first violin in the first variation), re-cast it with grim, marching inevitability (in the third), and, last of all, in a cello line that screams and tears its way out of the texture, traversing the whole range of the quartet with ferocious trills and sighs and explosions, threatening to rip apart the music from within. The movement subsides with a shattered return to the chorale.

What does it mean, this symbolic recomposition of the song in the quartet? The fearful breath of mortality was now Schubert's constant companion, as these variations demonstrate. But this whole quartet threatens us, its listeners, with the same touch of death, here turned into implacable instrumental sound. The intensity of this piece forces us to feel that terrifying deathly presence as physically as Schubert knew it in his own life. In this music, being 'touched' by its power is no mere metaphorical nicety, but a literal description of the impact of its utterance.

And that's what we hear at the very start of the piece. Or rather, that's what we're confronted with: slashing unison octaves that then slice down the notes of a D minor scale. The players of the quartet don't speak with a voice of domestic togetherness here: they have become an impassive, almost inhuman collective. The terrain of the huge first movement is blasted, denuded of warmth and full instead of white-cold contrapuntal geometry and a ferocious musical momentum. There are shadows of major-key lyricism that flicker and dance but they are chewed up in the volcanic drama of the central section of the movement. Yet this violence is only one side of the dark energy of the music. The final section of the movement starts with exhausted, dissonant echoes of the savagery of the quartet's opening in some of the most grindingly chromatic harmonies Schubert composed, and it ends in an expiration and an exhalation. The scherzo that comes third shows the gnarled

and syncopated teeth of the monstrous apparition that death has now become; the trio provides a moment of pastoral relief that only seems like a cruel vision of hope when the scherzo returns.

Morbid... deathly... I might have given the impression that Schubert's D minor quartet is a kind of musical torture. Not true: the paradox of Schubert's concentrated desire to translate the intensity of his own experience into this music is its irresistible power; a power not to seduce, but to compel. And that's truest of all of the final movement, a tarantella: music that is based on the rhythms of the dance that was supposed to rid the body of the mortal poison of the bite of a tarantula. Schubert's finale doesn't escape fate, but the tension and terror of its dance with death is pitched right on the lip of the abyss. And this music engages the four players in a drama at the extremes of what they can do as individuals and as a group: in the physicality of their gestures, in the simultaneously white-hot and ice-cold concentration they need to make their performance – and especially, this performance from the Chiaroscuro Quartet – work at this tempo, right on the border of the frenetic and the humanly possible, the physical touch of their instruments and the expressive touch of the music is turned into a tangible phenomenon for us listeners. That's how the terror-stricken adrenaline rush of this musical confrontation with mortality – Schubert's, and our own – is turned into a musical touch that reaches into our souls.

...to which death-devoted narrative the earlier G minor quartet seems like a contrast: a piece that is innocent of the claims that mortality would later make on his imagination. And yet: while the older Schubert thought of his earlier quartets – like this one from his late teens, composed in the miraculously productive year 1815 – as without merit, that's a disservice to the inspiration of this G minor piece. Compared with *Death and the Maiden*, this is music that merely plays at a confrontation with minor-key mortality, in which death is neither familiar friend nor

existential threat but a papier-mâché confection. Yet that's an anachronistic way to hear this music. Within the terms of its rhetorical world, this G minor quartet is touched by the same Schubertian imagination that recreates classical forms as long-breathed arcs of time rather than arrows of progress, which simultaneously liquefies familiar ideas of menuet and slow movement and rondo only to restore them with new life. The vivid touch of death is absent from this piece, but the touch of Schubert's radical rethinking of musical discourse is there in every movement, in every phrase.

© *Tom Service 2018*

Formed in 2005, the **Chiaroscuro Quartet** consists of the violinists Alina Ibragimova (Russia) and Pablo Hernán Benedí (Spain), the Swedish violist Emilie Hörnlund and cellist Claire Thirion from France. Dubbed 'a trailblazer for the authentic performance of High Classical chamber music' in *Gramophone*, this highly international ensemble performs music of the Classical period on gut strings. The quartet's unique sound – described in *The Observer* as 'a shock to the ears of the best kind' – is highly acclaimed by audiences and critics all over Europe, with its lithe and gracious playing combined with an extraordinarily committed ensemble mentality. An acclaimed and growing discography includes recordings of music by Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn and Haydn.

The Chiaroscuro Quartet was a prizewinner at the German Förderpreis Deutschlandfunk/Musikfest Bremen in 2013 and received Germany's most prestigious CD award, the Preis der deutschen Schallplattenkritik, in 2015. Among the ensemble's chamber music partners are renowned artists such as Kristian Bezuidenhout, Nicolas Baldeyrou, Chen Halevi, Trevor Pinnock, Malcolm Bilson, Jonathan Cohen and Christophe Coin.

Since 2009, the Chiaroscuro Quartet has been artist-in-residence at Port Royal-des-Champs, giving a concert series dedicated to Mozart's string quartets. The players are Menuhin Festival Artists at the Gstaad Festival and perform at the Vienna Konzerthaus, Aldeburgh and Edinburgh Festivals, Amsterdam Concertgebouw, Wigmore Hall and Gulbenkian Foundation.

www.chiaroscuroquartet.com



ALINA IBRAGIMOVA, PABLO HERNÁN BENEDÍ, EMILIE HÖRNLUND AND CLAIRE THIRION

Photo: © Agnese Blaubarde

Am Ende wird sie von ihm „angerührt“ – vom Tod. Am Ende von Matthias Claudius’ Gedicht, das Schubert 1817 in seinem Lied *Der Tod und das Mädchen* als 20-Jähriger vertont, wiegt der Tod das Mädchen in seiner knöchernen Umarmung. Und ihre in der ersten Strophe geschilderte Angst vor seiner grabeskaltten Berührung in all ihrer schaurigen Körperlichkeit („und rühre mich nicht an/und rühre mich nicht an“) spiegelt sich in der zweiten Strophe in seinem sinnlichen Verlangen nach dem „schön und zart Gebild“ wider, das schließlich in seinen Armen einschlafen soll.

Was wusste der 20-jährige Schubert vom Tod? Im Wien des frühen 19. Jahrhunderts war er von ihm umgeben; neun seiner Geschwister starben im Kindesalter, und in Form von Krankheit, geringer Lebenserwartung und Krieg gehörte der Tod zum Alltag. Er war kein phantastisches Gespenst, dessen wirkliche Existenz man leugnen konnte: Anders als für uns Heutige, die wir den Tod zu verbergen trachten, war er für Schubert und seine Zeitgenossen ein allgegenwärtiger Bestandteil des Lebens. Der Tod seiner Mutter im Jahr 1812 markiert den engsten Kontakt, den Franz mit jenem Gespenst hatte, und vielleicht geht die Kraft der Musik, mit der er Claudius’ Worte vertonte, auf die Erinnerung an diese Familientragödie zurück. Schuberts Lied beginnt mit einer Art Choral, einem sanften Trauermarsch im Klavier, und statt einer gewaltsamen, sinnlichen Konfrontation von Widerstand und Herrschaft – die Stereotypen sexueller Gewalt in Claudius’ Bildersprache sind eindeutig – abstrahiert Schuberts Lied den kalten Kern des Gedichts, um eine knappe Betrachtung über die Sterblichkeit anzustellen, deren Schlussbild, wenn d-moll mit D-Dur verschmilzt, schlichte Hinnahme andeutet. Der Tod, so heißt es im Gedicht, kommt „wie ein Freund“, still, aber unausweichlich – nicht nur zu diesem Mädchen, sondern zu uns allen.

Und als Schubert zwischen 1824 und 1826 ein d-moll-Streichquartett komponiert – nur wenige Jahre älter, aber ein anderer Mann und Komponist, der durch

die Syphilis, von der er weiß, dass sie ihn umbringen wird, eng vertraut ist mit Schmerz, Krankheit und Tod –, greift er auf jenen kühnen, ungerührten Klavierchoral zu Beginn seines todesnahen Liedes zurück, um ihn im zweiten Satz des Quartetts zum Ausgangspunkt einer Variationenfolge zu machen.

Diese Variationen exhumieren das Gespenst dieser Liedprophezeiung aus Schuberts Vergangenheit, umranken es mit musikalischen Figuren von zerbrechlicher Schönheit (in den Verzierungen der 1. Geige in der ersten Variation), versehen es mit grimmiger, marschartiger Unerbittlichkeit (dritte Variation), um schließlich in einer aufbegehrenden, die Textur durchdringenden Cellolinie den ganzen Tonraum des Quartetts mit wilden Trillern und Seufzern und Explosionen zu durchmessen, die die Musik von innen zu zerreißen drohen. Der Satz verklingt mit einer gebrochenen Rückkehr zum Choral.

Was bedeutet diese symbolische Neukomposition des Lieds im Quartett? Das furchtbare Bewusstsein von der eigenen Sterblichkeit war, wie diese Variationen zeigen, zu Schuberts ständigem Begleiter geworden. Doch dieses Quartett bedroht auch uns, seine Zuhörer, mit derselben Todesahnung, die hier in unerbittlichen Instrumentalklang verwandelt ist. Die Intensität dieses Stückes zwingt uns, diese furchterregende Todesnähe so körperlich zu spüren, wie Schubert sie in seinem eigenen Leben erfahren hat. Von ihrer Macht „angerührt“ zu werden, ist keine bloße Metapher, sondern beschreibt die tatsächliche Wirkung dieser Musik.

Und genau dies ist gleich zu Beginn des Stücks zu hören. Oder besser gesagt: Es ist das, womit wir konfrontiert werden – scharfe Oktav-Unisoni, die dann, Stück für Stück, die Töne einer d-moll-Tonleiter ausstanzen. Die Spieler des Quartetts unterhalten sich hier nicht im Tonfall häuslichen Miteinanders: Sie sind zu einem teilnahmslosen, fast unmenschlichen Kollektiv geworden. Das Terrain des gewaltigen ersten Satzes ist verödet, zeigt weder Wärme noch vollstimmige Texturen, sondern nur kaltweiße kontrapunktische Geometrie und grimmige musikalische

Dynamik. Schatten von lyrischem Dur flackern auf und tanzen umher, werden jedoch in dem eruptiven Drama des Mittelteils des Satzes zermalmt. Doch diese Gewalt ist nur eine Seite der dunklen Energie der Musik. Der letzte Abschnitt des Satzes beginnt mit erschöpften, dissonanten Echos des anfänglichen Ungestüms, und er tut dies mit einigen der widerborstigsten chromatischen Harmonien, die Schubert je komponiert hat, um schließlich ermattet zu verhauchen. Das Scherzo, das an dritter Stelle steht, schildert auf raue, synkopierte Weise jene monströse Erscheinung, zu der der Tod jetzt geworden ist; das Trio liefert einen Moment pastoraler Erleichterung, der bei der Wiederkehr des Scherzo-Teils nurmehr wie eine grausam hoffnungsfrohe Vision wirkt.

Morbide ... tödlich ... Ich könnte den Eindruck erweckt haben, Schuberts d-moll-Quartett sei eine Art musikalischer Folter. Falsch: Paradoxerweise macht gerade Schuberts Absicht, die Intensität seiner eigenen Erfahrung in diese Musik zu übersetzen, ihre unwiderstehliche Kraft aus; eine Kraft, die nicht verführen, sondern bezwingen will. Und das gilt insbesondere für den Schlusssatz, eine Tarantella: Musik, die auf dem Rhythmus des Tanzes basiert, der den Körper angeblich vom tödlichen Gift eines Tarantelbisses befreien konnte. Schuberts Finale entgeht dem Schicksal nicht, aber sein spannungs- und schreckensreicher Tanz mit dem Tod findet direkt am Rand des Abgrunds statt. Und diese Musik verstrickt die vier Interpreten in ein Drama, das an die Grenzen dessen geht, was sie als Individuen und als Gruppe zu leisten imstande sind: In der Körperlichkeit ihrer Gesten, in der gleichermaßen weißglühenden wie eiskalten Fokussierung, die es braucht, um ihre Interpretation – und gerade diese Interpretation des Chiaroscuro Quartet – in diesem Tempo am Rande des Frenetischen und Menschenmöglichen zu realisieren, wird die Haptik ihres Spiel und die Expressivität der Musik für uns Hörer zu einem nachgerade greifbaren Phänomen. So verwandelt sich der furchterregende Adrenalinrausch dieser musikalischen Konfrontation mit Schuberts und unserer

eigenen Sterblichkeit in eine musikalische Geste, die unsere Seele berührt.

... nach einem derart todesverhafteten Sujet erscheint das ältere g-moll-Quartett wie ein Kontrast: ein Stück, das noch nicht um den Einfluss weiß, den die Sterblichkeit späterhin auf Schuberts Einbildungskraft ausüben wird. Und auch wenn der ältere Schubert seinen frühen Quartetten – wie diesem, das der Achtzehnjährige im wundersam fruchtbaren Jahr 1815 komponierte – keinen sonderlichen Wert beimaß, wird das der Inspiration dieses g-moll-Werks kaum gerecht. Verglichen mit *Der Tod und das Mädchen* ist dies eine Musik, die mit den letalen Assoziationen der Molltonart allenfalls spielt: Der Tod ist hier weder vertrauter Freund noch existenzielle Bedrohung, sondern ein Gebilde aus Pappmaché. Dies aber wäre eine anachronistische Art, diese Musik zu hören. Im Rahmen seiner rhetorischen Ausdruckswelt bekundet das g-moll-Quartett dieselbe Fantasie, mit der Schubert klassische Formen von Pfeilen des Fortschritts zu weiträumigen Zeitbögen umdeutet und vertraute Vorstellungen davon, was ein Menuett, ein langsamer Satz oder ein Rondo sei, auflöst und mit neuem Leben erfüllt. Die leibhaftige Nähe des Todes fehlt diesem Stück, Schuberts radikale Neudeutung des musikalischen Diskurses aber durchdringt jeden Satz, jede Phrase.

© Tom Service 2018

Das im Jahr 2005 gegründete **Chiaroscuro Quartett** besteht aus der Violinistin Alina Ibragimova (Russland), dem Violinisten Pablo Hernán Benedí (Spanien), der schwedischen Bratschistin Emilie Hörnlund und der französischen Cellistin Claire Thirion. Als „Vorreiter für die authentische Aufführung hochklassischer Kammermusik“ (*Gramophone*) spielt dieses ausgesprochen internationale Ensemble Musik der Klassik auf Darmsaiten. Der einzigartige Klang des Quartetts („ein Schock der besten Art für die Ohren“, *The Observer*) wird von Publikum und Kritik in ganz

Europa gefeiert und ist die Frucht seines geschmeidigen, anmutigen Spiels, das sich mit einem außergewöhnlich engagierten Ensemblegeist paart. Eine gefeierte und wachsende Diskographie umfasst Einspielungen der Musik von Mozart, Beethoven, Schubert und Mendelssohn.

Im Jahr 2013 hat das Chiaroscuro Quartet den „Förderpreis Deutschlandfunk/Musikfest Bremen“ erhalten; 2015 wurde es mit Deutschlands renommiertester CD-Auszeichnung gewürdigt, dem „Preis der deutschen Schallplattenkritik“. Zu den Kammermusikpartnern des Ensembles zählen namhafte Künstler wie Kristian Bezuidenhout, Nicolas Baldeyrou, Chen Halevi, Trevor Pinnock, Malcolm Bilson, Jonathan Cohen und Christophe Coin.

Seit 2009 ist das Chiaroscuro Quartett Artist-in-Residence in Port Royal-des-Champs und widmet sich im Rahmen einer Konzertreihe Mozarts Streichquartetten. Die vier Musiker sind Menuhin Festival Artists beim Gstaad Festival und treten im Konzerthaus Wien, bei den Festivals von Aldeburgh und Edinburgh, im Concertgebouw Amsterdam, in der Wigmore Hall und bei der Gulbenkian Foundation auf.

www.chiaroscuroquartet.com

A la fin, la mort la touche. Dans le dernier vers du poème de Matthias Claudius mis en musique par Schubert en 1817 à l'âge de vingt ans dans son lied *Der Tod und das Mädchen* [La jeune fille et la mort], la Mort berce la jeune fille dans une étreinte osseuse. Et la frayeur de la jeune fille, dans la première strophe, à l'idée d'entrer en contact avec la froideur de la mort dans toute sa réalité macabre – «ne me touche pas/ne me touche pas» – est reflétée par le désir sensuel de la mort pour elle dans la seconde strophe. Celle-ci désire consommer la «belle et tendre créature» avant qu'elle ne trouve finalement le repos dans ses bras.

Que connaissait Schubert de la mort à l'âge de vingt ans ? Il la fréquentait assidûment à Vienne au début du dix-neuvième siècle : neuf de ses frères et sœurs moururent en bas âge et elle constituait une réalité quotidienne alors qu'elle survenait sous la forme d'une maladie, d'une mortalité précoce et des ravages de la guerre. La mort n'était pas une créature née de l'imagination dont on pouvait nier l'existence : pour Schubert et ses contemporains, elle faisait partie intégrante de la vie et d'une manière que nous préférons dissimuler de nos jours. La mort de sa mère en 1812 rapprocha le spectre encore plus près de Franz et c'est peut-être le souvenir de cette tragédie familiale qui est à la base de la puissance de la musique qu'il exprime dans son adaptation musicale du texte de Claudius. Le lied de Schubert commence par un choral «détourné», une douce marche de mort exposée par le piano au lieu de ce qui aurait pu être une confrontation violente et sensuelle toute de résistance et de domination – l'imagerie de Claudius ne présente aucune ambiguïté avec ses stéréotypes de violences sexuelles. Le lied de Schubert extrait la substance glaciale du poème pour créer une courte méditation sur la mortalité dont l'image finale, alors que la tonalité de ré mineur se dissout dans celle de ré majeur, en est une de simple résignation. La mort vient «comme un ami», comme le dit le poème, tranquillement mais inévitablement, non seulement pour la jeune fille, mais pour nous tous.

Et quand Schubert composera un quatuor à cordes en ré mineur quelques années à peine plus tard, entre 1824 et 1826, alors qu'il est un homme et un compositeur transformés – il s'agit désormais d'une personne qui s'est intimement familiarisée avec la douleur, la maladie et le toucher de la mort en raison des accès de syphilis dont il sait qu'elle le tuera – il revient à ce choral austère et impassible exposé par le piano au début de son lied hanté par la mort pour en faire la base d'une série de variations dans le second mouvement de son quatuor.

Ces variations exhument le spectre de ce lied prophétique du passé de Schubert et l'enrobert de guirlandes de motifs d'une beauté fragile (les ornements du premier violon dans la première variation), le refondent avec une sombre et inévitable marche (dans la troisième), et enfin, dans une ligne de violoncelle qui crie et s'arrache à la texture en parcourant l'ensemble du registre du quatuor avec des trilles féroces, des soupirs et des explosions, menacent de déchirer la musique de l'intérieur. Le mouvement s'apaise avec un retour brisé au choral.

Que signifie cette recomposition symbolique du lied au sein du quatuor ? La mort et son souffle effrayant était maintenant un compagnon de Schubert sans cesse présent comme le démontrent ces variations. Mais le quatuor pris dans son ensemble nous menace, nous, ses auditeurs, avec le même toucher de la mort, transformé ici en une sonorité instrumentale implacable. L'intensité de cette œuvre nous oblige à ressentir cette présence mortelle terrifiante aussi concrètement réelle que Schubert la ressentait lui-même. Avec cette musique, le fait d'être « touché » par sa puissance n'est pas qu'une simple gentillesse métaphorique, mais une description littérale de l'impact de son énoncé.

Et c'est ce que nous entendons dès le début de la pièce. Ou plutôt, c'est ce à quoi nous sommes confrontés : des octaves tranchantes à l'unisson qui découpent ensuite les notes de la gamme de ré mineur. Les musiciens du quatuor ne parlent pas avec une voix exprimant une solidarité domestique mais ils sont plutôt devenus

un collectif impassible, quasi inhumain. L'étendue de l'immense premier mouvement est maudite, dénuée de chaleur et plutôt remplie d'une géométrie contrapuntique glaciale et d'un élan musical féroce. Des ombres de lyrisme dans une tonalité majeure se profilent et dansent mais elles sont avalées dans le drame volcanique de la section centrale du mouvement. Cette violence n'est pourtant qu'un aspect de l'énergie sombre de la musique. La dernière section du mouvement commence par des échos épuisés et dissonants de la sauvagerie de l'ouverture du quatuor dans quelques-unes des harmonies chromatiques les plus grinçantes composées par Schubert et se termine dans une expiration. Le scherzo, le troisième mouvement, montre les dents noueuses et syncopées de l'apparition monstrueuse dont la mort prend maintenant l'apparence ; le trio fournit un moment de soulagement pastoral qui ne semble qu'une cruelle vision d'espoir avant que le scherzo ne reprenne.

Morbide... mortellement... J'ai pu donner l'impression que le quatuor en ré mineur de Schubert était une sorte de torture musicale. Ce n'est pas le cas : le paradoxe du désir concentré de Schubert de traduire l'intensité de sa propre expérience dans cette musique constitue son irrésistible puissance : non pas la puissance de séduire, mais plutôt celle de contraindre. Et ce n'est nulle part ailleurs aussi vrai que dans le mouvement final, une tarentelle : avec une musique basée sur le rythme même de la danse qui devait débarrasser le corps du poison mortel de la morsure d'une tarentule. Le finale de Schubert n'échappe pas au destin mais la tension et la terreur de sa danse avec la mort est entraînée au bord de l'abîme. Et cette musique engage les quatre musiciens dans un drame situé aux limites du possible en tant qu'individus et en tant que groupe : dans l'expression concrète de leurs gestes, dans la concentration chauffée à blanc dont ils ont besoin afin que l'exécution – et surtout l'interprétation du Quatuor Chiaroscuro – fonctionne à ce tempo, à la frontière de la frénésie et de l'humainement possible, le toucher physique de leurs instruments et le toucher expressif de la musique se transforment en un phénomène tangible

pour nous, les auditeurs. C'est ainsi que l'adrénaline marquée du sceau de la terreur née de cette confrontation musicale avec la mortalité – celle de Schubert et la nôtre – se transforme en un toucher musical qui gagne nos âmes.

... à laquelle la narration dédiée à la mort apparaît comme un contraste face à l'autre quatuor en sol mineur : une œuvre où les revendications que la mortalité fera plus tard sur son imagination sont absentes. Le Schubert de la maturité considèrerait pourtant ses quatuors antérieurs – comme celui-ci qui date de la fin de l'adolescence et composé durant l'année miraculeusement productive de 1815 – comme sans valeur, un mauvais service à rendre à l'inspiration de cette œuvre en sol mineur. Par rapport à *La jeune fille et la mort*, il s'agit d'une musique qui joue à peine sur la confrontation avec la mortalité dans une tonalité mineure, dans laquelle la mort n'est ni un ami familier ni une menace existentielle, mais plutôt une construction de carton-pâte. C'est pourtant une manière anachronique de concevoir cette musique. Dans le cadre de son univers rhétorique, ce quatuor en sol mineur est touché par la même imagination schubertienne qui recrée les formes classiques en tant qu'arcs temporels de longue durée plutôt que comme des flèches discursives et qui liquéfie à la fois les idées reçues au sujet du menuet, du mouvement lent et du rondo pour leur redonner une nouvelle vie. Le toucher réel de la mort est absent de cette pièce mais le toucher de la nouvelle pensée radicale du discours musical de Schubert est présent dans chaque mouvement et dans chaque phrase.

© *Tom Service 2018*

Fondé en 2005, le **Quatuor Chiaroscuro** se compose des violonistes Alina Ibragimova, originaire de Russie, Pablo Hernán Benedi d'Espagne, de l'altiste suédois Emilie Hörlund et de la violoncelliste française Claire Thirion. Qualifié de « pionnier dans l'interprétation authentique de la grande musique de chambre » par le

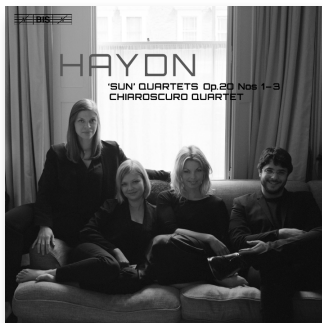
magazine britannique *Gramophone*, cet ensemble de réputation internationale interprète la musique de l'époque classique sur cordes de boyau. La sonorité unique du quatuor, décrite par l'hebdomadaire *The Observer* comme «un choc pour les oreilles du meilleur effet», est chaleureusement accueillie par le public et par la critique un peu partout en Europe et est le résultat de son jeu souple et gracieux combiné à une pensée d'ensemble extrêmement engagée. Sa discographie grandissante et acclamée comprend des enregistrements consacrés à Mozart, Beethoven, Schubert et Mendelssohn.

Le Quatuor Chiaroscuro a remporté un prix dans le cadre du Förderpreis Deutschlandfunk/Musikfest de Bremen en Allemagne en 2013 et a reçu le prix le plus prestigieux pour un enregistrement, le Preis der deutschen Schallplattenkritik en 2015. On compte parmi ses collaborateurs des musiciens aussi réputés que Kristian Bezuidenhout, Nicolas Baldeyrou, Chen Halevi, Trevor Pinnock, Malcolm Bilson, Jonathan Cohen et Christophe Coin.

L'ensemble est «artiste en résidence» depuis 2009 à Port-Royal-des-Champs, près de Versailles, où il présente une série de concerts consacrés aux quatuors de Mozart. Le Quatuor Chiaroscuro, Menuhin Festival Artists au Festival de Gstaad, s'est produit dans les salles les plus prestigieuses comme le Konzerthaus de Vienne, le Wigmore Hall de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam, la Fondation Gulbenkian à Lisbonne et, la Sendesaal de Bremen ainsi que dans le cadre des festivals d'Aldeburgh et d'Édimbourg et du Festival West Cork en Irlande.

www.chiaroscuroquartet.com

ALSO FROM THE CHIAROSCURO QUARTET
HAYDN: THE SIX 'SUN' QUARTETS, Op. 20



Nos 1-3 [BIS-2158]



Nos 4-6 [BIS-2168]

The Strad Recommends

'This is as revelatory a pair of Haydn string quartet CDs as I know of.' *Early Music Review*

Nos 1-3:

'This new CD offers a fascinating range of "alternative" insights and nuances.' *BBC Music Magazine*

„Ich halte diese Produktion für eine Bereicherung der Haydn-Diskographie und das so erfrischend aufspielende Chiaroscuro Quartet für eine Bereicherung der Quartett-Szene.“ *Klassik-Heute.de*

Nos 4-6:

Recording of the Month *BBC Music Magazine* · CD of the Week *Danmarks Radio*

'The Chiaroscuro Quartet... combine refined ensemble and intonation with an audible delight in the music's richness and inspired subversiveness.' *Gramophone*

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

INSTRUMENTARIUM:

Alina Ibragimova:	Violin by Anselmo Bellosio c. 1780
Pablo Hernán Benedí:	Violin by Andrea Amati 1570, kindly on loan from 'Jumpstart Jr Foundation'
Emilie Hörnlund:	Viola by Willems, c. 1700
Claire Thirion:	Cello by Carlo Tononi 1720

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording:	March 2017 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany Producer: Andrew Keener Sound engineer: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations. Original format: 24 bit / 96 kHz
Post-production:	Editing: Oscar Torres Mixing: Fabian Frank
Executive producers:	Robert Suff (BIS) / Christoph Schmitz (Deutschlandfunk)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Tom Service 2018
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © Eva Vermandel
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2268 © & © 2018, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.

BIS-2268



Deutschlandfunk

Eine Co-Produktion mit Deutschlandfunk