



BEETHOVEN

String Quartets, Op.18 Nos 4-6

CHIAROSCURO QUARTET

van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

String Quartet No. 4 in C minor, Op. 18 No. 4 23'28

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. <i>Allegro ma non tanto</i> | 8'25 |
| 2 | II. <i>Andante scherzoso quasi allegretto</i> | 6'25 |
| 3 | III. Menuetto. <i>Allegretto</i> | 3'44 |
| 4 | IV. <i>Allegro – Prestissimo</i> | 4'41 |

String Quartet No. 5 in A major, Op. 18 No. 5 30'13

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 5 | I. <i>Allegro</i> | 9'12 |
| 6 | II. Menuetto | 4'09 |
| 7 | III. <i>Andante cantabile</i> | 9'43 |
| 8 | IV. <i>Allegro</i> | 6'52 |

String Quartet No. 6 in B flat major, Op. 18 No. 6 25'11

- | | | |
|----|---|------|
| 9 | I. <i>Allegro con brio</i> | 8'26 |
| 10 | II. <i>Adagio ma non troppo</i> | 6'22 |
| 11 | III. Scherzo. <i>Allegro</i> | 2'51 |
| 12 | IV. La Malinconia. <i>Adagio – Allegretto quasi Allegro</i> | 7'13 |

TT: 79'55

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.

The writing of string quartets was a daunting challenge for any young composer in Vienna in the 1790s, even one as brilliantly gifted as Beethoven. Over the previous two decades Haydn, especially, and Mozart had raised the quartet to the most exalted of Classical genres, a supreme vehicle for ‘learned’ taste and subtle, civilised musical discourse. In the words of the poet and musician Daniel Schubart, chamber music expressed ‘the totality of music concentrated into one work’

Not surprisingly, Beethoven waited until he had established his credentials as a composer for his own instrument, the piano, before venturing on a set of string quartets. One of his early patrons, Count Apponyi, had tried and failed to persuade him to write quartets in 1795. Three years later, spurred by a commission from Prince Franz Joseph Lobkowitz, Beethoven finally bit the bullet. The six works eventually published as Op. 18 occupied him intensively for the best part of two years, from autumn 1798 to the summer of 1800. In preparation he steeped himself in the quartets of his great predecessors; and more than with any of his previous works, he made painstaking sketches, both in the workbooks that he kept in his lodgings, and in the pocket books he carried around on his country walks. Even after completing the first three Op. 18 quartets in 1799 Beethoven remained dissatisfied, rewriting them extensively before offering them for publication.

In the late 18th and early 19th centuries it was virtually *de rigueur* for composers to include one minor-mode quartet in published sets of three or six. Beethoven followed suit both in his Op. 18 and the ‘Razumovsky’ quartets. When the former appeared in print, he placed the **Quartet in C minor, Op. 18 No. 4**, at the head of the second of its two books. In the classical era, far more than in the baroque, the minor mode was associated with expressions of pathos, passion and tragedy; and Beethoven rightly calculated that his Quartet in C minor, the quintessential Beethovenian minor key, would impress players and listeners. Over the next decade it

became his most popular quartet, to the growing irritation of the composer who felt it overshadowed later, greater works.

In the opening movement of Op. 18 No. 4 passion co-exists with a certain breadth and dignity. For the second subject the second violin transmutes the tense opening theme into an aspiring major-keyed *cantabile*, with charming commentaries from the first violin. At the start of the recapitulation Beethoven dramatically intensifies the opening theme with wild lightning-like syncopations in the inner parts. The reappearance of the second theme in C major seems to promise a major-keyed ending, *à la* Haydn. But in the turbulent coda, Beethoven wrenches the music back to C minor, with grimly ironic effect.

Uniquely in the Opus 18 quartets, Beethoven omits a true slow movement in favour of a moderately paced *Scherzoso* that opens as a mock-learned fugato – a more impish counterpart to the *Andante* of the First Symphony. With its almost parodically naïve themes, asymmetrical phrases and dainty lilt, the movement also recalls the *Andante* of Haydn's C major Quartet, Op. 74 No. 1. Hushed dynamics enhance the air of twinkling conspiracy. The second theme begins as an airy canon. Then, at the start of the recapitulation, Beethoven enriches the fugato with frisky countermelodies – a nonchalant display of contrapuntal virtuosity.

Like so many of Beethoven's minuets, the third movement, with its tonally ambivalent opening bars – are we in C minor or E flat major? – and stinging offbeat accents, leaves the courtly dance far in the background. After the trio, where the lower instruments converse graciously against coursing triplets for first violin, Beethoven raises the tension further by directing the repeat of the minuet to be played faster than the first time.

The rumbustious Finale, especially its main theme, seems to remember Haydn's famous 'Gypsy Rondo'. Formally this is a simple sectional rondo with two contrasting episodes: the first, in A flat, led by the second violin, suavely lyrical; the

second in a bluff C major, with rustic musette drones. After a reprise of the first episode, Beethoven turns back to C minor for the aggressive send-off, only plumping for C major in the very last bars.

When the Op. 18 quartets appeared in print in 1801, reactions were generally enthusiastic, though as usual with Beethoven some conservative-minded critics found the music harsh and ‘difficult’ – an astonishing reaction to us today. It would be hard to find a more graciously Mozartian work of Beethoven’s than the **Quartet in A major, Op. 18 No. 5**. Indeed, its third movement – a theme with variations – and finale are directly modelled on Mozart’s quartet in the same key (K 464), which Beethoven had copied out before he began work on his A major Quartet.

While the opening *Allegro* may sound superficially Mozartian, in 6/8 time, it has none of the chromatic richness and ambiguity of the equivalent movement in Mozart’s quartet. Dominated by its opening three-note motif, the music bounds and skips with bucolic glee – though, true to form, Beethoven enjoys ruffling the music’s surface with his favourite offbeat accents. A shift from E major to F sharp minor at the start of the development promises a tense drama that Beethoven quickly defuses, relaxing into the key of D major over pastoral drones in the cello. Following Mozart’s example, the recapitulation reproduces the outlines of the exposition with (for Beethoven) unusual fidelity.

Beethoven’s second movement is a minuet, though with none of Mozart’s contrapuntal and harmonic intricacy. For that we must wait a quarter of a century until the A minor Quartet, Op. 132, which recalls the spirit and, occasionally, even the letter of Mozart’s minuet. The dance in Op. 18 No. 5, with its delicate two-part textures, has a chaste, almost finicky elegance that is uniquely its own. There is a delightful anticipation of Schubert in the beery Ländler trio, roughed up by accents on every third beat.

In the *Andante*, Beethoven’s variation theme – essentially a series of falling and

rising scales – is far simpler than Mozart's. But after five variations (of which the first is a fugato and the fourth an exquisite chromatic re-harmonization of the theme), Beethoven, like Mozart, embarks on an elaborate coda, beginning with a mysterious swerve from D major to B flat major: here the cello's repeated 'ticking' recalls the 'drum' ostinato near the end of Mozart's movement.

Mozart's A major Quartet is also the audible inspiration behind the finale, which contrasts and then combines the quicksilver opening theme (a foretaste here of Mendelssohn's 'fairy' Scherzos) with a sustained cantus firmus melody. Even Mozart rarely wore his contrapuntal learning more lightly than Beethoven does in this scintillating movement.

Although the quartets' published numbering does not always reflect their order of composition, the **Quartet in B flat major, Op. 18 No. 6**, was in fact the last of the set, composed in the spring and summer of 1800. Like so much that Beethoven wrote towards the end of his so-called first period, it is at once retrospective and prophetic: a work of consolidation that also disrupts the accepted norms of the time. Initially the quartet conforms almost exaggeratedly to the late 18th-century comedy of manners. The crisp sportive opening movement makes witty capital out of the most elementary material, *à la* Haydn. The exposition is compact and, except for an expressive deflection in the march-like second theme, studiously simple in its harmonic plan. But the development, making vigorous contrapuntal play with the staccato scales of the transition theme, is surprisingly expansive in its closing stages, even sprouting a new *cantabile* theme, sounded by the upper and lower instruments in turn.

The *Adagio ma non troppo* in E flat major also recalls Haydn, in its design – a ternary structure, with the middle section in E flat minor – and its blend of *faux-naïf* simplicity and rhapsodic writing for the first violin. The ornamentation grows increasingly elaborate both in the outer sections and in the central *minore*, which

opens with mysterious unisons before becoming more flamboyantly expressive. Rounding off the movement, Beethoven fleetingly hints at the *minore* before the formal closing bars.

The scherzo is a riotous study in cross rhythms, keeping us guessing as to whether the music is in 3/4 or 6/8 time. Haydn, too, enjoyed such rhythmic games, though true to form the young Beethoven pushes disruptive ambiguity to new extremes. After the trio has restored rhythmic regularity with its dancing dactyls for the first violin, a blustering *fortissimo* wrenches us back to the roller-coaster ride of the scherzo.

Before he lighted on the *alla tedesca* (i.e. German-style) dance theme of the finale, Beethoven sketched a harmonically elusive slow introduction labelled ‘La Malinconia’ (Melancholy), adding that it ‘must be treated with the greatest possible delicacy’. Is this music an expression of Beethoven’s own depression at the early signs of his deafness, or a more objective exploration of the state of melancholia, as an extreme contrast to the sanguine country dance that follows it? We can only speculate. What is irrefutable is that ‘La Malinconia’ is the young Beethoven’s most radical exercise in harmonic mystification. At the start the music gropes its way through the darkness from B flat to the polar opposite key of E major, before passing, via a tortuous fugato, through an even stranger harmonic labyrinth.

Then the lilting dance theme, with its catchy second-beat accents, sails in, as if blithely unaware of what has gone before. When the ‘Malinconia’ returns in truncated form, it casts its shadow on the *alla tedesca*, which begins tentatively and then breaks off for another fragmentary reference to the ‘Malinconia’. Near the end the dance tune is slowed to a mock-solemn *adagio* – a joke Beethoven borrowed straight from Haydn’s London symphonies – before the manically whirling send-off.

© Richard Wigmore 2021

Chiaroscuro Quartet

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 ensemble was a prize-winner 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 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

Streichquartette zu komponieren war für jeden jungen Komponisten im Wien der 1790er Jahre ein einschüchterndes Unterfangen, selbst für einen so außerordentlich begabten wie Beethoven. In den vorangegangenen zwei Jahrzehnten hatten Mozart und insbesondere Haydn das Quartett zur erhabensten aller klassischen Gattungen erhoben, eine höchste Ausdrucksform des „gelehrten“ Geschmacks und des subtilen, zivilisierten musikalischen Diskurses. Der Dichter und Musiker Christian Friedrich Daniel Schubart fand, in der Kammermusik sei das „musikalische All in Eins zusammen gedrängt“.

Es überrascht nicht, dass Beethoven sich dem Streichquartett erst zuwandte, als er sich als Komponist für sein eigenes Instrument, das Klavier, bereits einen Namen gemacht hatte. Graf Apponyi, einer von Beethovens frühen Gönnern, hatte 1795 vergebens versucht, ihn zum Komponieren von Streichquartetten zu bewegen. Drei Jahre später schließlich lenkte Beethoven ein, angespornt durch einen Auftrag des Fürsten Franz Joseph Lobkowitz. Die sechs Quartette op. 18 nahmen ihn fast zwei Jahre hindurch in Beschlag, von Herbst 1798 bis Sommer 1800. Im Vorfeld vertiefte er sich in die Quartette seiner großen Vorgänger, und mehr als bei jedem anderen Werk zuvor fertigte er akribische Entwürfe an, sowohl in den Skizzenbüchern, die er zu Hause aufbewahrte, als auch in den Notizbüchern, die er bei seinen Spaziergängen mit sich führte. Doch auch nach der Fertigstellung der ersten drei Quartette op. 18 im Jahr 1799 war Beethoven unzufrieden und schrieb sie noch einmal gründlich um, bevor er sie zur Veröffentlichung anbot.

Eine Sammlung von drei oder sechs Quartetten hatte im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert nahezu obligatorisch eines in Moll zu enthalten. Beethoven entsprach diesem Usus sowohl in seinem Opus 18 als auch in seinen „Rasumowsky“-Quartetten. Als erstes im Druck erschien, stellte er das **Quartett in c-moll op. 18 Nr. 4**, an den Anfang des zweiten der zwei Bücher. Im Zeitalter der Klassik verband man die Molltonart weit mehr als im Barock mit Pathos, Leidenschaft und Tragik,

und Beethoven rechnete nicht von ungefähr damit, dass das Quartett in c-moll, seiner paradigmatischen Molltonart, Spieler und Hörer nachhaltig beeindruckt würde. Im Laufe des nächsten Jahrzehnts wurde es zu seinem beliebtesten Quartett – zum wachsenden Verdruss des Komponisten, der dadurch spätere, größere Werke in den Hintergrund gerückt sah.

Der Eingangssatz von op. 18 Nr. 4 vereint Leidenschaft mit einer gewissen Weite und Würde. Im zweiten Thema verwandelt die 2. Violine das angespannte erste Thema in ein aufstrebendes Cantabile in Dur, das von der 1. Violine charmant kommentiert wird. Zu Beginn der Reprise dramatisiert Beethoven das Eingangsthema mit wild aufblitzenden Synkopen in den Mittelstimmen. Der Wiedereinsatz des zweiten Themas in C-Dur scheint einen Dur-Schluss *à la* Haydn anzukündigen, doch in der turbulenten Coda stößt Beethoven die Musik mit grimmiger Ironie zurück nach c-moll.

In den Quartetten op. 18 verzichtet Beethoven nur hier auf einen echten langsamen Satz; an seine Stelle tritt ein Scherzoso in gemäßigttem Tempo, das als pseudogelehrtes Fugato anhebt – ein schalkhaftes Pendant zum *Andante* der Ersten Symphonie. Mit seinen fast parodistisch naiven Themen, den asymmetrischen Phrasen und der anmutigen Eleganz erinnert der Satz auch an das *Andante* von Haydns C-Dur-Quartett op. 74 Nr. 1. Verhaltene Dynamik unterstreicht die Atmosphäre augenzwinkernder Verschwörung. Das zweite Thema beginnt als leichtgängiger Kanon. Zu Beginn der Reprise reichert Beethoven das Fugato dann mit ausgelassenen Gegenmelodien an – eine lässige Demonstration kontrapunktischer Virtuosität.

Wie so viele Menuette Beethovens rückt auch dieser dritte Satz mit seinen tonal ambivalenten Anfangstakten – befinden wir uns in c-moll oder Es-Dur? – und verqueren metrischen Akzenten den höfischen Tanz in fernen Hintergrund. Nach dem Trio, in dem sich die tieferen Instrumente zu den fließenden Triolen der 1. Violine

anmutig unterhalten, steigert Beethoven die Spannung, indem er die Wiederholung des Menuetts schneller spielen lässt als beim ersten Mal.

Das stürmische Finale und insbesondere sein Hauptthema scheinen an Haydns berühmtes „Zigeuner-Rondo“ anzuklingen. Es handelt sich um eine einfache Rondoform mit zwei kontrastierenden Episoden: die eine in As-Dur, von der 2. Violine angeführt und sanft lyrischen Charakters; die andere in schroffem C-Dur mit rustikal-bordunklängen. Nach einer Reprise der ersten Episode wendet sich Beethoven für den aggressiven Abschluss wieder nach c-moll und wechselt erst in den allerletzten Takten nach C-Dur.

Als die Quartette des Opus 18 1801 im Druck erschienen, wurden sie begeistert aufgenommen, auch wenn, wie im Falle Beethovens üblich, einige konservative Kritiker die Musik als schroff und „schwierig“ empfanden – eine aus heutiger Sicht erstaunliche Reaktion. Schwerlich wird man ein lebenswürdiges, „mozarteskies“ Werk Beethovens finden als das **A-Dur-Quartett op. 18 Nr. 5**. Tatsächlich lehnen sich sein dritter Satz – eine Variationenfolge – und das Finale direkt an Mozarts Quartett derselben Tonart (KV 464) an, von dem Beethoven im Vorfeld der Arbeit an seinem A-Dur-Quartett eine Abschrift angefertigt hatte.

Auch wenn das Eingangsalllegro im 6/8-Takt auf den ersten Blick an Mozart anzuklingen scheint, hat es nichts von der chromatischen Dichte und Mehrdeutigkeit des entsprechenden Satzes bei Mozart. Beherrscht von ihrem einleitenden Dreitonmotiv, hüpf und springt die Musik vor bukolischer Freude, obwohl sich Beethoven naturgemäß einen Spaß daraus macht, die Oberfläche mit taktwidrigen Akzenten aufzuraun. Die Modulation von E-Dur nach fis-moll zu Beginn der Durchführung verspricht ein spannungsreiches Drama, das Beethoven indes rasch entschärft: Über pastoralen Bordunklängen des Violoncellos beruhigt sich das Geschehen in der Tonart D-Dur. Dem Beispiel Mozarts folgend, entspricht die Reprise der Exposition mit einer (für Beethoven) ungewöhnlichen Treue.

Beethovens zweiter Satz ist ein Menuett, allerdings ohne Mozarts kontrapunktische und harmonische Finesse – hierfür müssen wir ein Vierteljahrhundert bis zum a-moll-Quartett op. 132 warten, das den Geist und gelegentlich sogar den Buchstaben von Mozarts Menuett aufgreift. Seine zarten zweistimmigen Texturen verleihen dem Tanzsatz in op. 18 Nr. 5 eine keusche, fast gezierte Eleganz, die ohnegleichen ist; in dem trunkenen Ländler-Trio, das von Akzenten auf jeder dritten Zählzeit aufgestört wird, findet sich ein wunderbarer Vorgriff auf Schubert.

Das Variationenthema von Beethovens *Andante* – im Wesentlichen eine Reihe fallender und steigender Tonleitern – ist um einiges schlichter als dasjenige Mozarts. Doch nach fünf Variationen (von denen die erste ein Fugato und die vierte eine exquisite chromatische Neuharmonisierung des Themas ist) widmet Beethoven sich wie Mozart einer kunstvollen Coda, die mit einem geheimnisvollen Wendung von D- nach B-Dur beginnt; das mehrfache „Ticken“ des Cellos erinnert an das „Trommel“-Ostinato am Ende von Mozarts Satz.

Mozarts A-Dur-Quartett war offenkundig auch die Inspirationsquelle für das Finale, das das behende Anfangsthema (ein Vorgeschmack auf Mendelssohns „Elfen“-Scherzi) mit einer liegenden Cantus-firmus-Melodie kontrastiert und dann kombiniert. Selbst Mozart hat seine kontrapunktischen Kenntnisse selten so mühelos demonstriert wie Beethoven in diesem funkelnden Satz.

Auch wenn die Nummerierung der veröffentlichten Quartette nicht immer ihrer Entstehung folgt, ist das im Frühjahr und Sommer 1800 komponierte **B-Dur-Quartett op. 18 Nr. 6** tatsächlich das letzte dieser Werkgruppe. Wie so vieles, was Beethoven gegen Ende seiner sogenannten ersten Periode schrieb, blickt es zugleich zurück und nach vorn: ein Werk der Konsolidierung, das zudem mit den Gepflogenheiten seiner Zeit bricht. Anfangs entspricht das Quartett in fast übertriebener Weise der Sittenkomödie des späten 18. Jahrhunderts. Der quirlig-verspielte Kopfsatz schlägt *à la* Haydn aus elementarstem Material geistreich Kapital. Die Exposition

ist kompakt und, von einer ausdrucksvollen Ausweichung im marschartigen zweiten Thema abgesehen, in ihrem harmonischen Schema bewusst einfach gehalten. Die Durchführung hingegen, die mit den Staccato-Tonleitern des Überleitungsthemas ein energisches kontrapunktisches Spiel treibt, erweist sich gegen Ende als überraschend weitläufig und bringt sogar ein neues kantables Thema hervor, das abwechselnd von den höheren und tieferen Instrumenten angestimmt wird.

Auch das *Adagio ma non troppo* in Es-Dur erinnert in seinem Aufbau – dreiteilige Anlage mit einem Mittelteil in es-moll – wie in der Mischung aus scheinbar naiver Schlichtheit und rhapsodisch geführter 1. Violine an Haydn. Die Ornamentik wird sowohl in den Rahmenteilten als auch im Minore-Mittelteil, der mit geheimnisvollen Unisoni beginnt, um sich dann expressiv aufzuladen, immer kunstvoller. Am Ende rundet Beethoven den Satz vor den formellen Schlusstakten mit einer flüchtigen Reminiszenz an das Minore ab.

Das Scherzo ist eine wilde Etüde über Konflikt rhythmischen, die uns im Unklaren lässt, ob die Musik im 3/4- oder 6/8-Takt steht. Auch Haydn genoss solche rhythmischen Spiele, der junge Beethoven aber treibt die beunruhigende Ambivalenz naturgemäß zu neuen Extremen. Nachdem das Trio mit seinen tanzenden Daktylen in der 1. Violine die rhythmische Ordnung wiederhergestellt hat, wirft uns ein stürmisches Fortissimo zurück in die Achterbahnfahrt des Scherzos.

Bevor er sich dem tänzerischen Thema *alla tedesca* (nach deutscher Art) des Finales zuwandte, entwarf Beethoven eine harmonisch trügerische langsame Einleitung mit der Bezeichnung „La Malinconia“ (Melancholie) und vermerkte, dass sie „mit äußerster Zartheit“ vorzutragen sei. Ist diese Musik Ausdruck von Beethovens Depression angesichts der ersten Anzeichen seiner Taubheit oder eine objektivere Erkundung des Zustands der Melancholie als extremer Kontrast zu dem darauf folgenden heiteren Volkstanz? Wir können nur spekulieren. Unbestreitbar ist, dass „La Malinconia“ das radikalste harmonische Verwirrspiel des jungen

Beethoven ist. Von B-Dur ausgehend tastet sich die Musik bis hin zur Komplementärtonart E-Dur zunächst durch Dunkelheit, um dann vermittels eines gewundenen Fugatos ein noch eigentümlicheres harmonisches Labyrinth zu durchmessen.

Dann segelt das beschwingte Tanzthema mit seinen einprägsamen Akzenten auf der zweiten Zählzeit herein, als wüsste es nicht, was zuvor geschehen ist. Wenn der „Malinconia“-Teil in verkürzter Gestalt wiederkehrt, wirft er seinen Schatten auf das „alla tedesca“, das zaghaft beginnt und dann für einen weiteren fragmentarischen „Malinconia“-Verweis abbricht. Gegen Ende wird die Tanzweise ironisch zu einem feierlichen *Adagio* verlangsamt (ein Scherz, den Beethoven geradewegs aus Haydns Londoner Symphonien entlehnt hat), worauf der manisch wirbelnde Ausklang folgt.

© Richard Wigmore 2021

Chiaroscuro Quartett

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 Haydn, 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

Dans les années 1790, la composition de quatuors à cordes constituait un défi de taille pour tout jeune compositeur à Vienne, même dans le cas d'un musicien aussi brillamment doué que Beethoven. Haydn surtout, et Mozart avaient élevé au cours des 20 années précédentes le quatuor au rang de genre classique le plus élevé, un véhicule suprême du goût « savant » et du discours musical subtil et civilisé. Pour reprendre les mots du poète et musicien Daniel Schubart, « la musique de chambre exprime l'ensemble de la musique concentrée en une seule œuvre. »

Il n'est donc pas surprenant que Beethoven ait attendu d'avoir fait ses preuves en tant que compositeur pour son propre instrument, le piano, avant de se lancer dans une série de quatuors à cordes. L'un de ses premiers mécènes, le comte Apponyi, avait essayé en vain dès 1795 de le persuader d'en composer. Trois ans plus tard, encouragé par une commande du prince Franz Joseph Lobkowitz, Beethoven se décida enfin. Il allait se consacrer activement pendant près de deux ans, de l'automne 1798 à l'été 1800, aux six œuvres publiées par la suite en tant qu'opus 18. Pour se préparer, il s'imprégna des quatuors de ses illustres prédécesseurs et, plus que pour toute autre œuvre jusqu'alors, fit des esquisses minutieuses, tant dans les cahiers d'exercices qu'il gardait chez lui que dans les carnets qu'il emportait lors de ses promenades à la campagne. Même après avoir terminé les trois premiers quatuors de l'opus 18 en 1799, Beethoven n'en était toujours pas satisfait et les remania en profondeur avant de les remettre pour publication.

À la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, il était pratiquement de rigueur pour les compositeurs d'inclure un quatuor dans une tonalité mineure au sein des recueils de trois ou de six quatuors publiés ensuite. Beethoven fit de même dans son opus 18 ainsi que dans ses quatuors opus 59, dits « Razumovski ». Lorsque l'opus 18 fut publié, le **Quatuor en ut mineur opus 18 n° 4**, ouvrait le second des deux volumes. À l'époque classique, bien plus qu'à l'époque baroque, les tonalités

mineures étaient associées à l'expression du pathos, de la passion et de la tragédie et Beethoven jugea à juste titre que son Quatuor en ut mineur, la tonalité mineure beethovénienne par excellence, impressionnerait tant les exécutants que le public. Au cours des années à venir, celui-ci devint, à son grand dam, son quatuor le plus populaire car il avait l'impression qu'il éclipsait des œuvres ultérieures plus importantes.

Dans le premier mouvement de l'opus 18 n° 4, la passion coexiste avec l'ampleur et la dignité. Pour le deuxième sujet, le deuxième violon transforme le thème initial tendu en un *cantabile* tirant vers une tonalité majeure avec des commentaires charmants au premier violon. Au début de la réexposition, Beethoven intensifie de façon dramatique le thème d'ouverture avec des syncopes emportées, semblables à des éclairs, au second violon et à l'alto. La réapparition du deuxième thème en ut majeur semble annoncer une conclusion dans une tonalité majeure, à la Haydn. Mais dans la coda turbulente, Beethoven ramène le tout à la tonalité d'ut mineur avec un effet sinistrement ironique.

Pour la seule fois de tout l'opus 18, Beethoven se passe d'un véritable mouvement lent en faveur d'un *Scherzoso* au rythme modéré qui s'ouvre sur un fugato faussement sérieux – un pendant plus espiègle à l'*Andante* de la Première Symphonie. Avec ses thèmes d'une naïveté presque parodique, ses phrases asymétriques et sa légèreté, ce mouvement rappelle également l'*Andante* du Quatuor en ut majeur Op. 74 n° 1 de Haydn. La dynamique feutrée renforce l'impression d'intrigue amusée. Le deuxième thème fait son entrée sous la forme d'un canon insouciant. Puis, au début de la réexposition, Beethoven enrichit le fugato de contre-mélodies fringantes – une démonstration désinvolte de virtuosité contrapuntique.

Comme tant de menuets beethovéniens, le troisième mouvement, avec ses premières mesures ambiguës au point de vue tonal – sommes-nous en ut mineur ou en mi bémol majeur ? – et ses accents cinglants à contretemps, laisse la danse courtoise

bien loin derrière. Après le Trio dans lequel les instruments graves dialoguent gracieusement avec les triolets rapides du premier violon, Beethoven fait monter la tension en réclamant que la reprise du Menuet soit jouée plus rapidement que dans son exposition originale.

Le robuste finale, et en particulier son thème principal, semble rappeler le célèbre « Rondo tzigane » de Haydn. Du point de vue formel, il s'agit d'un simple rondo sectionnel comportant deux épisodes contrastés : le premier, en la bémol, mené par le second violon, est empreint d'un lyrisme suave ; le second, en ut majeur, fait entendre des bourdons de musette rustiques. Après une reprise du premier épisode, Beethoven revient à la tonalité d'ut mineur pour l'adieu agressif, ne revenant à l'ut majeur que dans les toutes dernières mesures.

Au moment de la parution des quatuors de l'opus 18 en 1801, les réactions furent généralement enthousiastes bien que, comme ce fut toujours le cas avec Beethoven, certains critiques conservateurs trouvèrent la musique âpre et difficile – une réaction qui nous apparaît étonnante aujourd'hui. Il serait difficile de trouver une œuvre de Beethoven plus gracieusement mozartienne que le **Quatuor en la majeur opus 18 n° 5**. En effet, son troisième mouvement – un thème suivi de ses variations – et le Finale sont directement inspirés du quatuor de Mozart dans la même tonalité (K 464), que Beethoven avait copié avant de commencer à travailler sur son propre quatuor.

Bien que l'*Allegro* initial puisse sembler superficiellement mozartien avec sa métrique à 6/8, il ne présente pas la richesse chromatique et l'ambiguïté du mouvement équivalent dans le quatuor de Mozart. Dominée par son motif initial de trois notes, la musique bondit et sautille avec une joie bucolique bien que, fidèle à lui-même, Beethoven s'amuse à en brouiller la surface avec ses accents décalés favoris. Le passage de mi majeur à fa dièse mineur au début du développement annonce un drame tendu que Beethoven désamorce rapidement en se détendant dans la tonalité

de ré majeur sur des bourdons pastoraux au violoncelle. Suivant l'exemple de Mozart, la réexposition répète les grandes lignes de l'exposition avec une fidélité inhabituelle chez Beethoven.

Le deuxième mouvement est un menuet qui ne présente cependant pas la complexité contrapuntique et harmonique de Mozart. Pour cela, il faudra attendre un quart de siècle et le Quatuor en la mineur op. 132 qui rappelle l'esprit et, parfois même, la lettre du Menuet de Mozart. La danse de l'opus 18 n° 5, avec ses délicates textures à deux voix, possède une élégance chaste, presque tatillonne, qui lui est propre. Le trio, un ländler qui sent bon la bière, malmené par des accents sur le troisième temps, anticipe délicieusement Schubert.

L'*Andante*, un thème et variations, pour l'essentiel une série de gammes descendantes et ascendantes, est beaucoup plus simple que celui de Mozart. Mais après cinq variations (dont la première est un fugato et la quatrième une réharmonisation chromatique exquise du thème), Beethoven, comme Mozart, se lance dans une coda élaborée, qui commence par une mystérieuse déviation de ré majeur à si bémol majeur : ici, le « tic-tac » répété du violoncelle rappelle l'ostinato du « tambour » vers la fin du mouvement de Mozart.

Le Quatuor en la majeur de Mozart a manifestement inspiré le Finale qui contraste puis combine le thème d'ouverture vif-argent (comme un avant-goût des scherzos « elfiques » de Mendelssohn) avec une mélodie soutenue qui joue le rôle d'un cantus firmus. Même Mozart a rarement affiché une science contrapuntique avec plus de légèreté que Beethoven ne le fait ici, dans ce mouvement scintillant.

Bien que la numérotation publiée des quatuors ne reflète pas toujours leur ordre de composition, le **Quatuor en si bémol majeur opus 18 n° 6**, est bel et bien le dernier de la série et a été composé au printemps et à l'été 1800. Comme beaucoup d'œuvres que Beethoven a composées vers la fin de ce que l'on appelle communément sa première période, ce quatuor est à la fois rétrospectif et prophétique : c'est

une œuvre de consolidation qui bouleverse également les normes acceptées de l'époque. Au départ, ce quatuor se conforme presque exagérément à la comédie de mœurs de la fin du XVIII^e siècle. Le mouvement initial, vif et athlétique, fait un usage enjoué du matériau le plus élémentaire, à la manière d'un Haydn. L'exposition est compacte et, à l'exception d'une déviation expressive dans le deuxième thème en forme de marche, son plan harmonique est d'une simplicité délibérée. Mais le développement, qui procède à un jeu contrapuntique vigoureux avec les gammes *staccato* du thème de transition, est étonnamment expansif dans ses dernières étapes, faisant même naître un nouveau thème *cantabile*, exposé tour à tour par les instruments aigus et graves.

L'*Adagio ma non troppo* en mi bémol majeur rappelle également Haydn dans sa conception – une structure ternaire, avec la section centrale en mi bémol mineur – et son mélange de simplicité faussement naïve et d'écriture rhapsodique au premier violon. L'ornementation devient de plus en plus élaborée, tant dans les sections externes que dans l'épisode *minore* central qui s'ouvre sur de mystérieux unissons avant de devenir plus flamboyant et expressif. Pour conclure le mouvement, Beethoven fait fugitivement allusion au *minore* avant les mesures finales.

Le Scherzo est une étude endiablée de rythmes croisés, nous laissant dans l'incapacité de déterminer si nous sommes ici dans une métrique à 3/4 ou à 6/8. Haydn aimait aussi ces jeux rythmiques mais le jeune Beethoven, fidèle à lui-même, pousse l'ambiguïté perturbatrice à de nouveaux extrêmes. Après que le Trio ait rétabli la régularité rythmique avec ses rythmes de dactyle dansants au premier violon, un *fortissimo* fanfaron nous ramène aux montagnes russes du Scherzo.

Avant d'aborder le thème de danse *alla tedesca* (à l'allemande) du Finale, Beethoven a esquissé une introduction lente à l'harmonie insaisissable, intitulée « La Malinconia », ajoutant que ce morceau « doit être joué avec la plus grande délicatesse ». Cette musique est-elle l'expression de la propre dépression de Beetho-

ven face aux premiers signes de sa surdité ou une exploration plus objective de la mélancolie, en contraste extrême avec la danse populaire sanguine qui la suit ? Nous ne pouvons que spéculer. Ce qui est irréfutable, c'est que « La Malinconia » est l'exercice le plus radical jusqu'alors de mystification harmonique du jeune Beethoven. La musique avance d'abord à tâtons dans l'obscurité, du si bémol à la tonalité polaire opposée de mi majeur, avant de passer, via un fugato tortueux, à un labyrinthe harmonique encore plus mystérieux.

Le thème de danse entraînant, avec ses accents contagieux sur le deuxième temps, arrive ensuite, comme s'il ignorait allègrement ce qui l'a précédé. Lorsque « La Malinconia » revient sous une forme tronquée, elle jette son ombre sur l'*alla tedesca* qui commence timidement puis s'interrompt pour une autre allusion fragmentaire. Vers la fin, l'air de danse est ralenti jusqu'à un *adagio* faussement solennel – une plaisanterie que Beethoven a directement empruntée aux symphonies londoniennes de Haydn – avant de prendre congé en tourbillonnant.

© **Richard Wigmore 2021**

Quatuor Chiaroscuro

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 du meilleur effet pour les oreilles », 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 Haydn, 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

Instrumentarium:

Alina Ibragimova:	Violin by Anselmo Bellosio c.1780
Pablo Hernán Benedi:	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:	9th–12th September 2019 in Sendesaal, Bremen, Germany Producer: Andrew Keener Sound engineer: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)
Equipment:	BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA 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 and mastering: Matthias Spitzbarth
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Richard Wigmore 2021
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover image: © Juan Hitters
Photo of the Chiaroscuro Quartet: © 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-2498 © & © 2021 BIS Records AB, Sweden.

