



BEETHOVEN

String Quartets, Op.18 Nos 1-3

CHIAROSCURO QUARTET

van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

String Quartet No. 1 in F major, Op. 18 No. 1 28'38

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Allegro con brio</i> | 8'55 |
| 2 | II. <i>Adagio affettuoso ed appassionato</i> | 9'37 |
| 3 | III. <i>Scherzo. Allegro molto</i> | 3'15 |
| 4 | IV. <i>Allegro</i> | 6'41 |

String Quartet No. 2 in G major, Op. 18 No. 2 22'48

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | I. <i>Allegro</i> | 7'37 |
| 6 | II. <i>Adagio cantabile – Allegro – Tempo I</i> | 5'15 |
| 7 | III. <i>Scherzo. Allegro</i> | 4'08 |
| 8 | IV. <i>Allegro molto, quasi presto</i> | 5'34 |

String Quartet No. 3 in D major, Op. 18 No. 3 24'22

- | | | |
|----|-----------------------------|------|
| 9 | I. <i>Allegro</i> | 7'50 |
| 10 | II. <i>Andante con moto</i> | 7'00 |
| 11 | III. <i>Allegro</i> | 3'00 |
| 12 | IV. <i>Presto</i> | 6'13 |

TT: 76'46

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 proposition for any young composer in Vienna in the 1790s. Between them Haydn and Mozart had raised the quartet to a supreme vehicle for ‘learned’ taste and subtle, civilized musical discourse. Not surprisingly, then, Beethoven was careful to establish his credentials as a composer for his own instrument, the piano, before taking up the challenge of this most exalted genre. One of Beethoven’s early patrons, Count Apponyi, tried and failed to persuade him to write string quartets in 1795. Three years later, spurred by a commission Prince Franz Joseph Lobkowitz (who almost simultaneously commissioned six quartets from Haydn, of which he completed just two, published as Op. 77), Beethoven finally bit the bullet.

The six Op. 18 quartets occupied him intensively for the best part of two years, from autumn 1798 to summer 1800. Time and again Beethoven’s sketchbooks show him laboriously forging apparently unpromising ideas into a form that satisfied him. Beethoven might well have said of his Op. 18, as Mozart did of his six quartets dedicated to Haydn, that they were ‘the fruit of long and laborious effort’. Even after completing the first three quartets in 1799 he remained dissatisfied, rewriting them extensively before offering them for publication. In the summer of 1800 he wrote to his friend Karl Amenda, to whom he had given an early copy of the F major Quartet, No. 1, asking him not to circulate this copy because ‘I have altered it a good deal, since only now have I learned to write quartets properly, as you will see when I send it to you’.

While not the first in order of composition – the original, ‘Amenda’ version was preceded by No. 3 and probably No. 4 – the **Quartet in F major, Op. 18 No. 1**, was published at the head of the opus, allegedly on the advice of the violinist Ignaz Schuppanzigh. It is not hard to see why. The F major Quartet is at once the most imposing in scale and the widest in expressive range. Its first movement, full of that restless, dynamic energy that is such a crucial part of the young Beethoven’s

makeup, is obsessively saturated by the opening motif. As the composer's sketch-book reveals, this apparently simple figure took long to reach its final form. The movement's edgy polyphonic vigour is offset by the graceful, syncopated second theme, and by poetic deflections to the flat side of the harmonic spectrum: to A flat in the exposition and, with a deepened sense of mystery, to G flat in the recapitulation. In a characteristic Beethoven ploy, the recapitulation enters *fortissimo* as a triumphant resolution of the development, prepared by a massive quasi-orchestral build up.

Despite Beethoven's well-known aversion to programmes, he admitted to Amenda that he had the tomb scene of *Romeo and Juliet* in mind when composing the D minor *Adagio*. With its unusual 9/8 metre and its long Italianate cantilena over a pulsing accompaniment, this overtly Romantic movement has affinities with the *Adagio* of the contemporary Piano Sonata No. 11 in B flat major, Op. 22. Yet whereas the sonata movement is gently elegiac, the quartet's *Adagio* is tragic. In the development and coda Beethoven uses the ornamental 'turn' in the main theme (an echo, conscious or otherwise, of the opening of the first movement) to drive the music to a pitch of violent intensity unprecedented in a string quartet.

As in the 'Eroica' Symphony, Beethoven follows the disconsolate close of the *Adagio* with a hushed, scurrying scherzo, made uneasy by the irregular phrase structure and pervasive chromatic inflexions. One subtle detail is the reharmonisation of the main theme when it returns after the central section. The mercurial trio seizes on a 'flicking' figure heard fleetingly in the main body of the scherzo and then swings the music round from F major to D flat – just the kind of abrupt shift that Beethoven's one-time teacher Haydn enjoyed.

The finale, an expansive sonata rondo, begins with a skittish triplet theme that can rarely be suppressed for long. A contrasting snatch of lyrical melody in C minor later turns up in distant keys in the development amid bouts of capricious contra-

puntal imitation. Then, in the coda, Beethoven ingeniously combines opposites by counterpointing the triplet idea with an expanded variation of the lyrical theme. In the first movement Beethoven had ostentatiously paraded his contrapuntal skill. In the finale he handles counterpoint with witty legerdemain.

Beethoven was evidently determined that the six Op. 18 quartets should present the widest possible conspectus of his art. Compared with Op. 18 No. 1, the **Quartet in G major, Op. 18 No. 2**, is an altogether more urbane, light-hearted affair. Despite subversive moments, it recreates the spirit of the eighteenth-century comedy of manners as perfected by Haydn.

The courtly opening, with its graciously balanced two-bar phrases, spawned the slightly silly German nickname ‘Komplimentier-Quartett’ (‘Quartet of bows and curtsies’). But amid the relaxed discourse there are plenty of surprises. In the development, motifs from the main theme are combined in a mysterious, shimmering *pianissimo*. The mood is rudely broken when the cello, in its highest register, intones the main theme, resoundingly counterpointed by the repeated crotchets of the transition theme. The recapitulation has arrived before we realise it, with an effect of controlled mayhem. Then, in a series of canons between the two violins, the opening phrase slips through a series of distant modulations. In a delightful throw-away ending, the main theme, reduced to a whispered *pianissimo*, has the last word.

The *Adagio* begins as a rather old-fashioned violin-solo-plus-accompaniment, which becomes more ornate as it proceeds. Then, out of the blue, Beethoven takes a tiny cadential figure, speeds it up to *Allegro* and makes it the basis of a quivering *moto perpetuo* – a foretaste here of Mendelssohn’s fairy scherzos. When the *Adagio* returns it is even more extravagantly embellished. Was Beethoven here parodying the ornamental excesses of violinists and singers?

The scherzo is the most puckishly humorous in Op. 18, drawing maximum comic capital from a prancing theme that seems to mock the outline of the *Adagio*.

Launched by a compact, Haydnesque theme, the finale makes gleeful play with displaced accents, typically Beethovenian ‘rough’ counterpoint and outrageous shifts of key. Not the least of these is the comic deception at the end of the development, where the music lingers on the brink of G major before slyly slipping up a semitone to A flat major. Beethoven, you sense, is seeking to outdo Haydn at his own game.

Despite its numbering, the **Quartet in D major, Op. 18 No. 3**, was probably the first quartet that Beethoven completed. Whereas No. 2 is the most sportive of the Op. 18 set, No. 3 is the most lyrical, especially in its broad, leisurely first movement. The exquisite opening, with its gracefully arching violin melody over a slow-rising cello scale, may have been inspired by Haydn’s recent ‘Sunrise’ Quartet, Op. 76 No. 4. Yet for all its unhurried ease, the movement contains several quietly audacious harmonic strokes: say, the last-minute twist from A to C major for the march-like second theme; or the coda’s drift to the remote key of E flat for a secretive *pianissimo* version of the march. Perhaps the greatest surprise of all comes, as so often in Beethoven, at the recapitulation. After the development climaxes in a quasi-orchestral burst of C sharp major harmony, the main theme emerges shyly in the second violin, imitated by the first an octave higher: a magical moment, and the antithesis of the ‘triumphant’ recapitulations in Op. 18 Nos 1 and 2.

Beethoven casts the sonata-rondo *Andante* in B flat major, warm and rich-sounding after D major. The solemn main theme, proposed by the second violin and continued by the first an octave higher, unfolds in a free contrapuntal texture. Two skittish contrasting ideas lighten the mood. The long central ‘developing’ episode then slips to the dusky key of D flat and works the main theme (deep in the cello) against its own inversion. Capping this beautiful movement is a coda that muses on half-remembered fragments of the theme before ebbing into silence.

Even in his first period Beethoven liked to defy stereotyped genres. The third movement, neither minuet nor scherzo, is one of those softly spoken, faintly whim-

sical affairs characteristic of his music around 1800 (a famous example is the *Allegretto* of the ‘Moonlight’ Sonata). Yet true to form, Beethoven ruffles the smooth flow with unexpected pauses, cross-rhythms and his trademark offbeat accents. In the D minor trio the two violins dart above a falling four-note pattern that evokes a baroque chaconne bass.

Launched by a tonally restless theme, the finale is a tarantella whose quickfire, often boisterous repartee conjures the spirit of comic opera. Was Beethoven thinking here of the tarantella finale of Mozart’s D major String Quintet, K 593? As in Mozart’s finale, whooping high spirits go hand in hand with contrapuntal display, both in the development and in an adventurous coda that combines the tarantella theme with a new striding countermelody. Beethoven pulls out all the stops here. Where Op. 18 Nos 1 and 2 had ended *fortissimo*, No. 3 ends in a furtive *pianissimo*, with a fragment of the main theme left hanging in the air. Haydn would have approved.

© *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. Haydn und Mozart hatten das Quartett zu einer höchsten Ausdrucksform des „gelehrten“ Geschmacks und des subtilen, zivilisierten musikalischen Diskurses erhoben. Es überrascht daher nicht, dass Beethoven zunächst darauf bedacht war, sich als Komponist für sein eigenes Instrument, das Klavier, hervorzutun, bevor er sich den Herausforderungen dieser exquisiten Gattung stellte. Graf Apponyi, einer von Beethovens frühen Gönnern, versuchte 1795 vergebens, ihn zum Komponieren von Streichquartetten zu bewegen. Drei Jahre später schließlich lenkte Beethoven ein, angespornt durch einen Auftrag des Fürsten Franz Joseph Lobkowitz (der fast gleichzeitig sechs Quartette bei Haydn in Auftrag gab, welcher nur die zwei als op. 77 veröffentlichten vollendete).

Die sechs Quartette op. 18 nahmen ihn fast zwei Jahre hindurch in Beschlag, vom Herbst 1798 bis zum Sommer 1800. Wieder und wieder belegen Beethovens Skizzenbücher, wie er unscheinbar wirkende Gedankenmühevoll so umformte, dass sie ihn zufrieden stellten. Sein Opus 18 hätte Beethoven durchaus so nennen können, wie Mozart seine sechs Haydn gewidmeten Quartetten nannte – „die Frucht einer langen, mühsamen Arbeit“. Selbst nach der Fertigstellung der ersten drei Quartette 1799 blieb er unzufrieden und arbeitete sie nochmals gründlich um, bevor er sie zur Veröffentlichung anbot. Im Sommer 1800 bat er seinen Freund Karl Amenda, dem er eine frühe Abschrift des F-Dur-Quartetts Nr. 1 geschenkt hatte, er möge dieses Exemplar nicht in Umlauf bringen, „weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht quartetten zu schreiben weiß, was du schon sehen wirst, wenn du sie erhalten wirst.“

Obwohl nicht das chronologisch erste – der ursprünglichen „Amenda“-Fassung waren die Quartette Nr. 3 und wahrscheinlich Nr. 4 vorangegangen –, stand das **Quartett F-Dur op. 18 Nr. 1** schließlich am Anfang des veröffentlichten Zyklus, was angeblich auf den Geiger Ignaz Schuppanzigh zurückging. Der Grund hierfür

ist offenkundig, handelt es sich doch um das Quartett mit den imposantesten Ausmaßen und dem größten Ausdrucksspektrum. Sein erster Satz, voll jener rastlosen, dynamischen Energie, die so bezeichnend ist für den jungen Beethoven, wird vom Eingangsmotiv geradezu obsessiv durchdrungen. Wie das Skizzenbuch des Komponisten verrät, brauchte diese scheinbar einfache Figur lange, um ihre endgültige Gestalt zu erlangen. Die kantige polyphone Kraft des Satzes wird durch das anmutige, synkopierte zweite Thema und durch poetische Ausweichungen in die Sphäre der B-Tonarten ausgeglichen: nach As-Dur in der Exposition und, noch geheimnisvoller, nach Ges-Dur in der Reprise. Mit einem charakteristischen Beethoven-Coup setzt die Reprise *fortissimo* als triumphale Auflösung der Durchführung ein, vorbereitet durch eine massive, gleichsam orchestrale Steigerung.

Trotz Beethovens bekannter Abneigung gegenüber Programmen vertraute er Amenda an, bei der Komposition des d-moll-*Adagios* an die Gruftszenen aus *Romeo und Julia* gedacht zu haben. Mit seinem ungewöhnlichen 9/8-Takt und der langen, italianisierenden Kantilene über pulsierender Begleitung ähnelt dieser unverhohlen romantische Satz in mancher Hinsicht dem *Adagio* der ebenfalls in dieser Zeit entstandenen Klaviersonate Nr. 11 B-Dur op. 22. Doch während der Sonatensatz sanft elegisch ist, ist das *Adagio* des Quartetts tragisch. In der Durchführung und der Coda verwendet Beethoven die ornamentale „Wendung“ des Hauptthemas (bewusste oder unbewusste Reminiszenz an den Kopfsatzbeginn), um die Musik zu einer leidenschaftlichen Intensität zu treiben, die die Gattung Streichquartett bis dahin nicht kannte.

Wie in der „Eroica“-Symphonie lässt Beethoven auf den trostlosen Schluss des *Adagios* ein leise huschendes Scherzo folgen, dessen Unruhe durch unregelmäßige Phrasenstruktur und allgegenwärtige Chromatik geschürt wird. Ein subtiles Detail ist die Neuharmonisierung des Hauptthemas nach dem Mittelteil. Das quirlige Trio greift eine flüchtige Figur aus dem Hauptteil des Scherzos auf und lässt dann die Musik von F-Dur nach Des-Dur umschlagen – genau jene Art abrupten Wechsels,

wie sie Beethovens einstiger Lehrer Haydn so schätzte.

Das Finale, ein ausgedehntes Sonatenrondo, beginnt mit einem launischen Triolenthema, das sich selten lang im Zaum halten lässt. Die Andeutung einer kontrastierenden lyrischen Melodie in c-moll durchmisst später in der Durchführung inmitten kapriziöser kontrapunktischer Imitationen entlegene Tonarten. In der Coda verbindet Beethoven dann auf geniale Weise die Gegensätze, indem er den Triolengedanken mit einer erweiterten Variante des lyrischen Themas kontrapunktiert. Im ersten Satz hatte Beethoven demonstrativ sein kontrapunktisches Können zur Schau gestellt; im Finale nutzt er den Kontrapunkt zu geistreichen Kabinettstücken.

Offensichtlich wollte Beethoven mit den sechs Quartetten op. 18 ein möglichst breites Panorama seiner Kunst vorlegen. Im Vergleich zu Op. 18 Nr. 1 stellt das **G-Dur-Quartett op. 18 Nr. 2** eine insgesamt eher urbane, unbekümmerte Angelegenheit dar. Trotz subversiver Momente lässt es den Geist der von Haydn vervollkommenen Sittenkomödie des 18. Jahrhunderts aufleben.

Die höfische Eröffnung mit ihren anmutig ausbalancierten Zweitakttern ist der Grund für den etwas albernem Beinamen „Komplimentier-Quartett“. Doch inmitten des entspannten Diskurses gibt es eine Menge Überraschungen: Die Durchführung verknüpft Hauptthemenmotive in geheimnisvoll schimmerndem *pianissimo*; die Stimmung wird unsanft unterbrochen, wenn das Cello in höchster Lage das Hauptthema intoniert und dabei von den volltönenden Viertelrepetitionen des Überleitungsthemas kontrapunktiert wird. Ehe wir es merken, ist die Reprise da – ein Effekt von kontrolliertem Chaos. In einer Folge von Kanons der beiden Violinen durchläuft die Anfangsphase eine Reihe von Modulationen in entlegenen Tonarten. Ein köstlich lapidarer Schluss überlässt dem Hauptthema in geflüstertem *pianissimo* das letzte Wort.

Das *Adagio* beginnt als eher altmodisches Violinsolo samt Begleitung, das sich zusehends mit Verzierungen anreichert. Dann, aus heiterem Himmel, greift sich

Beethoven eine winzige Kadenzfigur, beschleunigt sie zum *Allegro* und macht sie zur Grundlage eines bebenden *moto perpetuo* – ein Vorgeschmack auf Mendelssohns Elfenscherzos. Bei seiner Wiederkehr wird das *Adagio* noch extravaganter ausgeziert. Parodiert Beethoven hier die Verzierungsexzesse von Violinisten und Sängern?

Der koboldeske Humor des Scherzos ist unübertroffen in op. 18; seine Komik verdankt sich vor allem einem stolzierenden Thema, das das *Adagio* zu verspotten scheint. Das Finale wird von einem kompakten, Haydn'schen Thema eingeleitet und spielt vergnügt mit verschobenen Akzenten, typisch Beethoven'schem „rauem“ Kontrapunkt und unerhörten Tonartwechseln. Nicht die geringste darunter ist die komische Betrügerei am Ende der Durchführung, wenn die Musik am Rande von G-Dur verweilt, um dann listig einen Halbton nach As-Dur hinaufzurutschen. Man spürt, wie Beethoven Haydn auf seinem ureigenen Terrain zu übertrumpfen sucht.

Trotz der Nummerierung war das **Quartett D-Dur op. 18 Nr. 3** wahrscheinlich das erste Quartett, das Beethoven vollendete. Ist Nr. 2 das sportlichste der Werkgruppe op. 18, so ist Nr. 3 das lyrischste, insbesondere in seinem breiten, gemächlichen ersten Satz. Der herrliche Beginn mit seiner anmutig geschwungenen Violinmelodie über einer langsam ansteigenden Celloskala könnte von Haydns unlängst vorgelegten „Sonnenaufgang-Quartett“ op. 76 Nr. 4 angeregt worden sein. Bei aller bedächtigen Behaglichkeit birgt der Satz einige kühne harmonische Streiche – so etwa die im letzten Augenblick erfolgende Wendung von A- nach C-Dur für das marschartige zweite Thema oder das Abdriften der Coda in die entfernte Tonart Es-Dur vor einer geheimnisvollen *pianissimo*-Variante des Marsches. Die vielleicht größte Überraschung aber hält, wie so oft bei Beethoven, die Reprise bereit. Nachdem die Durchführung in einem quasi-orchestralen Cis-Dur-Ausbruch gipfelt, taucht das Hauptthema zaghaft in der zweiten Violine auf und wird von der ersten eine Oktave höher imitiert – ein magischer Moment und eine Antithese zu den „triumphalen“ Reprisen in op. 18 Nr. 1 und 2.

Beethoven siedelt das als Sonatenrondo angelegte *Andante* in B-Dur an – ein warmer, voller Klang nach dem vormaligen D-Dur. Das feierliche Hauptthema, von der zweiten Violine angestimmt und von der ersten eine Oktave höher fortgesetzt, entfaltet sich freiem, kontrapunktischen Satz. Zwei lebhafte, kontrastierende Gedanken hellen die Stimmung auf. Die lange zentrale „Durchführung“ erreicht schließlich die abgetönte Tonart Des-Dur und stellt das Hauptthema (im tiefen Cello) gegen seine eigene Umkehrung. Dieser wunderschöne Satz wird von einer Coda gekrönt, die halb erinnerten Fragmenten des Themas nachsinnt, um dann still zu verklingen.

Bereits in seiner ersten Schaffensperiode trotzte Beethoven gern den Formschablonen. Der dritte Satz, weder Menuett noch Scherzo, ist einer jener sanften, ein wenig launischen Einfälle, die für seine Musik um 1800 charakteristisch sind (ein berühmtes Beispiel ist das *Allegretto* der „Mondscheinsonate“). Der Form treu zeigt Beethoven sich immerhin darin, dass er das geschmeidige Geschehen durch überraschende Pausen, Kreuzrhythmen und seine typischen widermetrischen Akzente zerzaust. Im d-moll-Trio sausen die beiden Violinen über eine absteigende Viertonfigur, die an einen barocken Chaconne-Bass erinnert.

Das Finale, von einem klanglich unruhigen Thema eingeleitet, ist eine Tarantella, deren rasanter, oft ungestümer Schlagabtausch den Geist der komischen Oper heraufbeschwört. Dachte Beethoven hier an das Tarantella-Finale von Mozarts D-Dur-Streichquintett KV 593? Wie in Mozarts Finale geht jubelnde Ausgelassenheit Hand in Hand mit kontrapunktischer Kunstfertigkeit – sowohl in der Durchführung als auch in einer kühnen Coda, die das Tarantella-Thema mit einer neuen, schreitenden Gegenmelodie kombiniert. Beethoven zieht hier alle Register. Wo Opus 18 Nr. 1 und 2 *fortissimo* endeten, schließt Nr. 3 in verstohlenem *pianissimo* mit einem Fragment des Hauptthemas, das im Raum stehenbleibt. Haydn hätte das gemocht.

© 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 Quartett 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

La composition de quatuors à cordes constituait un projet intimidant pour tout jeune compositeur à Vienne dans les années 1790. Ensemble, Haydn et Mozart avaient élevé le quatuor au rang de vecteur suprême du goût « savant » et du discours musical subtil et courtois. On ne s'étonnera donc pas que Beethoven ait pris soin de se faire un nom en tant que compositeur d'abord pour son propre instrument, le piano, avant de relever le défi de ce genre vénéré. L'un des premiers mécènes de Beethoven, le comte Apponyi, tenta en vain de le persuader de composer des quatuors à cordes en 1795. Trois ans plus tard, encouragé par une commande du prince Joseph Franz von Lobkowitz (qui avait presque simultanément commandé six quatuors à Haydn dont seuls deux seront complétés et publiés en tant qu'opus 77), Beethoven s'est finalement attelé à la tâche.

Les six quatuors opus 18 l'occupèrent sans relâche pendant près de deux ans, de l'automne 1798 à l'été 1800. En plusieurs endroits, les carnets d'esquisses de Beethoven le montrent travaillant laborieusement sur des idées sommaires afin de leur donner une forme qui le satisfasse. Beethoven aurait pu dire de son opus 18 la même chose que Mozart a dite de ses six quatuors dédiés à Haydn : qu'ils étaient « le fruit d'un long et pénible travail ». Même après avoir terminé les trois premiers quatuors en 1799, il en était encore insatisfait et il les révisa sans relâche avant de les remettre pour publication. Au cours de l'été 1800, il écrivit à son ami Karl Amenda, à qui il avait donné une première copie du Quatuor en fa majeur n° 1 : « Prends garde de ne remettre à personne ton quatuor car je l'ai beaucoup remanié, attendu que maintenant seulement je sais écrire des quatuors corrects, comme tu pourras le constater quand tu les recevras ».

Bien qu'il ne soit pas le premier au point de vue chronologique – la version originale dite « Amenda » fut précédée du n° 3 et probablement du n° 4 – le **Quatuor en fa majeur** ouvre le recueil de l'opus 18, sur les conseils dit-on du violoniste Ignaz Schuppanzigh. On comprend aisément pourquoi. Le Quatuor en fa majeur

est à la fois le plus imposant et le plus développé au point de vue expressif. Son premier mouvement, rempli de cette énergie dynamique et agitée qui constitue un aspect fondamental de la personnalité du jeune Beethoven, est saturé de façon obsessionnelle par le motif d'ouverture. Comme le révèle le carnet d'esquisses du compositeur, ce motif apparemment simple a mis du temps avant d'atteindre sa forme définitive. La vigueur polyphonique et nerveuse du mouvement est contrebalancée par la grâce du deuxième thème syncopé et par des déviations poétiques vers des tonalités bémolisées : la bémol dans l'exposition et, avec un sens encore plus profond du mystère, sol bémol dans la réexposition. Dans un stratagème typiquement beethovénien, la réexposition fait son entrée dans la nuance *fortissimo* comme si elle constituait une résolution triomphale du développement, préparée par une intensification massive et quasi-orchestrale.

Malgré l'aversion bien connue de Beethoven pour les programmes, il admit à Amenda qu'il avait en tête la scène du tombeau de la pièce *Roméo et Juliette* lorsqu'il composa l'*Adagio* en ré mineur. Avec sa métrique inhabituelle de 9/8 et sa longue cantilène italianisante sur un accompagnement pulsé, ce mouvement ouvertement romantique possède des affinités avec l'*Adagio* de la Sonate pour piano n° 11 en si bémol majeur opus 22. Cependant, si le mouvement de la sonate est doucement élégiaque, l'*Adagio* de ce quatuor est en revanche tragique. Dans le développement et la coda, Beethoven utilise la « tournure » ornementale du thème principal (un écho, conscient ou non, de l'ouverture du premier mouvement) pour porter la musique à un niveau de véhémence sans précédent jusqu'alors dans un quatuor à cordes.

Comme dans la Symphonie « Héroïque », Beethoven fait suivre la fin mélancolique de l'*Adagio* par un Scherzo à la fois étouffé et agité, rendu inquiétant par la structure irrégulière des phrases et l'omniprésence des inflexions chromatiques. La réharmonisation du thème principal lorsqu'il revient après la section centrale consti-

tue un détail subtil. La section du trio, ici capricieux, s'empare d'un motif « scintillant » entendu fugitivement dans la partie principale du Scherzo, puis passe brutalement de la tonalité de fa majeur à celle de ré bémol – exactement le genre de changement abrupt que Haydn, le professeur de Beethoven, goutait.

Le Finale, un rondo de sonate développé, commence par un thème fait de triolets nerveux qui ne s'interrompt que brièvement. Une bribe de mélodie lyrique contrastante en ut mineur revient par la suite dans des tonalités éloignées au cours du développement parmi des imitations contrapuntiques capricieuses. Puis, dans la coda, Beethoven combine avec adresse les contraires en associant les triolets à une variation développée du thème à l'allure lyrique. Dans le premier mouvement, Beethoven avait fait étalage de son habileté contrapuntique. Dans le finale, il manie le contrepoint avec une maestria pleine d'esprit.

Beethoven était manifestement déterminé à ce que les six quatuors de l'opus 18 présentent le plus large éventail possible de son art. Comparé à l'opus 18 n° 1, le **Quatuor en sol majeur**, opus 18 n° 2, est une œuvre beaucoup plus courtoise et légère. Malgré des passages subversifs, il retrouve, à la manière de Haydn, l'esprit de la comédie de mœurs du XVIII^e siècle.

L'ouverture courtoise, avec ses phrases de deux mesures gracieusement équilibrées, a donné naissance au surnom allemand un peu ridicule de « Komplimentier-Quartett » [Quatuor des révérences]. Mais au milieu de ce propos détendu, les surprises ne manquent pas. Dans le développement, des motifs du thème principal sont combinés dans un *pianissimo* mystérieux et chatoyant. L'ambiance est brutalement interrompue lorsque le violoncelle, dans son registre le plus aigu, entonne le thème principal accompagné des croches répétées du thème de transition dans un contrepoint audacieux. En un effet de chaos contrôlé, la réexposition a eu lieu avant que nous ne nous soyons rendus compte. Puis, dans une série de canons entre les deux violons, la phrase d'ouverture évolue au travers d'une série de modulations

audacieuses. Dans une fin délicieusement emportée, le thème principal, réduit à un *pianissimo* chuchoté, a le dernier mot.

L'*Adagio* commence par un solo de violon avec accompagnement à l'allure démodée qui devient de plus en plus orné à mesure qu'il progresse. Puis, sans crier gare, Beethoven prend une minuscule figure cadentielle dont il accélère le tempo jusqu'à l'*Allegro* et en fait la base d'un moto perpetuo frémissant – un avant-goût des scherzos « féériques » de Mendelssohn. Lorsque l'*Adagio* revient, il est embelli de façon encore plus extravagante. Beethoven s'est-il livré ici à une parodie des excès ornementaux des violonistes et des chanteurs ?

Le Scherzo, le mouvement le plus espiègle de tout l'opus 18, tire le maximum d'effets comiques d'un thème sautillant qui semble se moquer des grandes lignes de l'*Adagio*. Lancé par un thème compact à l'allure haydnienne, le finale s'amuse allègrement avec ses accents déplacés, son contrepoint « rugueux » typiquement beethovénien et ses audacieux changements de tonalité. Le leurre humoristique à la fin du développement pousse le bouchon encore plus loin : la musique s'attarde en frôlant la tonalité de sol majeur avant de glisser surnoisement un demi-ton plus haut vers le la bémol majeur. Clairement, Beethoven cherche à battre Haydn sur son propre terrain.

Malgré sa numérotation, le **Quatuor en ré majeur**, opus 18 n° 3, est probablement le premier quatuor de ce recueil au point de vue chronologique. Si le n° 2 est le plus athlétique de l'opus 18, le n° 3 est le plus lyrique, surtout dans son premier mouvement ample et tranquille. L'ouverture exquise, avec sa mélodie gracieuse en forme d'arche au violon accompagnée d'une gamme lente au violoncelle, a peut-être été inspirée par le Quatuor « Lever de soleil », opus 76 n° 4 de Haydn qui venait d'être composé. Pourtant, malgré sa progression lente, le mouvement contient plusieurs traits subtilement audacieux au point de vue harmonique comme le passage inattendu de la à ut majeur pour le second thème qui rappelle une marche ; ou la

glissement de la coda vers la tonalité éloignée de mi bémol pour une version *pianissimo* mystérieuse de la marche. La plus grande surprise de toutes survient peut-être, comme si souvent chez Beethoven, à la réexposition. Une fois que le développement a atteint son point culminant dans une explosion quasi-orchestrale dans la tonalité d'ut dièse majeur, le thème principal revient timidement au second violon, imité par le premier à l'octave supérieure : un moment magique, et l'antithèse des récapitulations « triomphantes » des opus 18 n^{os} 1 et 2.

L'*Andante* dans la forme d'un rondo de sonate est en si bémol majeur qui, après le mouvement précédent en ré majeur, apparaît chaleureux et riche au point de vue sonore. Le thème principal solennel, exposé par le second violon et poursuivi par le premier à l'octave supérieure, se déploie dans une texture contrapuntique libre. Deux idées contrastées et nerveuses allègent l'atmosphère. Le long épisode central « développant » glisse ensuite vers la tonalité sombre de ré bémol et oppose le thème principal, profondément ancré au violoncelle, à sa propre inversion. Ce beau mouvement se conclut de brillante manière par une coda qui reprend des fragments du thème dont on ne se souvient qu'à moitié, avant de s'évanouir en silence.

Déjà durant sa première période créative, Beethoven aimait se mesurer aux genres établis. Le troisième mouvement, qui n'est ni un menuet ni un scherzo, est l'une de ces pièces discrètes et quelque peu fantaisistes typiques de sa production autour de 1800 (un exemple célèbre est l'*Allegretto* de la Sonate « Clair de lune »). Pourtant, fidèle à ses habitudes, Beethoven perturbe le cours normal des choses par des pauses inopinées, des entrecroisements rythmiques et des accents décalés. Dans le trio en ré mineur, les deux violons s'élancent au-dessus d'un motif descendant de quatre notes qui évoque une basse de chaconne baroque.

Lancé par un thème à la mélodie agitée, le finale est une tarentelle dont la répartition rapide, souvent endiablée, évoque l'esprit de l'opéra-comique. Beethoven pensait-il ici à la tarentelle finale du Quintette à cordes en ré majeur K. 593 de

Mozart ? Comme dans le finale de cette œuvre, les sursauts enjoués vont de pair avec le déploiement contrapuntique, tant dans le développement que dans la coda aventureuse qui combine le thème de la tarentelle avec un nouveau contre-chant qui procède avec de grandes enjambées. Beethoven met ici le paquet. Alors que les opus 18 n^{os} 1 et 2 se terminaient *fortissimo*, le n^o 3 se termine dans un *pianissimo* furtif, avec un fragment du thème principal laissé en suspens. Haydn aurait été content.

© *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.

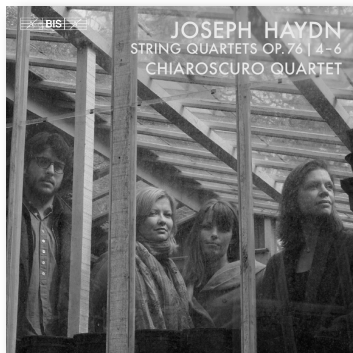
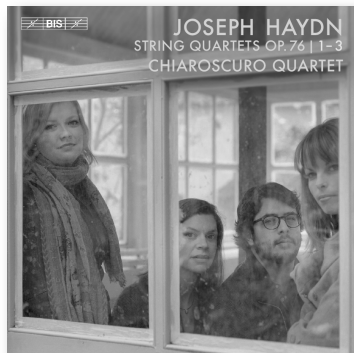
Le Quatuor Chiaroscuro a remporté un prix dans le cadre du Förderpreis Deutschlandfunk/Musikfest de Bremen en Allemagne en 2013 et a reçu le prix le plus prestigieux pour un enregistrement, le Preis der deutschen Schallplattenkritik en 2015. On compte parmi ses collaborateurs des musiciens aussi réputés 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

Also from the Chiaroscuro Quartet



Joseph Haydn: Six String Quartets, Op. 76

Nos 1–3 BIS-2348

Record of the Week *BBC Radio 3 Record Review*
10 *Luister* · Disco Excepcional *Scherzo*

'With the Chiaroscuro Quartet you truly get the best of all musical worlds... these gifted players relish the expressive potential of their instruments with a bracing instinct for emotional narrative.' *The Strad*

'The overall effect is simultaneously fresh, thoughtful and wholly life-affirming. The Chiaroscuros' account of the remaining three Op. 76 quartets can't come soon enough.' *Gramophone*

Nos 4–6 BIS-2358

Record of the Week *BBC Radio 3 Record Review*
Choc *Classica* · Album der Woche *br-klassik.de*
Joker *crescendo-magazine.be*

5 Star Review – 'The Chiaroscuros return, armed with a perfect sound balance and rich, vibrant textures from each player.' *BBC Music Magazine*

Recommended – 'Articulated with a clarity and unvarnished honesty that appears to transport this glorious music from the chamber room into the open air.' *The Strad*

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 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:	23rd–26th June 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, MAD! 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-2488 © & © 2021 BIS Records AB, Sweden.

From left:
Emilia Hörnlund, Pablo Hernan Benedi
Alina Ibragimova, Claire Thirion

