

Chiaroscuro Quartet

Mozart • Mendelssohn



CHIA
ROSCURO
QUARTET

Chiaroscuro Quartet

Alina Ibragimova *violin violon*

Pablo Hernán Benedí *violin violon*

Emilie Hörnlund *viola alto*

Claire Thirion *cello violoncelle*

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

String Quartet No. 15 in D minor, K 421

Quatuor à cordes n° 15 en ré mineur, K 421

- | | |
|-----------------------------|-------|
| 1. Allegro moderato | 11'18 |
| 2. Andante | 6'31 |
| 3. Menuetto - Trio | 3'29 |
| 4. Allegretto ma non troppo | 9'10 |

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

String Quartet No. 2 in A minor, Op. 13

Quatuor à cordes n° 2 en la mineur, op. 13

- | | |
|------------------------------|------|
| 5. Adagio - Allegro vivace | 7'42 |
| 6. Adagio non lento | 6'25 |
| 7. Intermezzo | 4'35 |
| 8. Presto - Adagio non lento | 8'49 |

Total: 58'06



Enregistré du 26 au 28 mars, 6 et 7 octobre 2014 à Port-Royal des Champs
Production exécutive: Little Tribeca
Direction artistique et ingénieur du son: Hannelore Guittet (Little Tribeca)

Alina Ibragimova participe à cet enregistrement avec l'aimable autorisation
d'Hyperion Records Ltd.

Couverture © Sussie Ahlburg
Photos livret © Evy Ottermans
Traduction française © Dennis Collins

Aparté · Little Tribeca
1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France
AP092 © © 2014 Little Tribeca
Fabriqué en Europe

www.apartemusic.com



Introduction

Nearly half a century separates the two quartets on this programme; 44 years in which the changing of musical generations was happening at a dizzying pace. For the 27 year-old Mozart in Vienna in 1783, his D minor string quartet was part of a bold set of experiments in a genre he was attempting for the first time in his life as a mature composer. The music speaks – or rather, burns – with the intensity of musical territory discovered and an emotional world expressed as never before in his instrumental music. It's a work that pays homage to and transcends any of its models, even the quartets of his friend, the dedicatee of this music, Joseph Haydn. But for the 18 year-old Felix Mendelssohn in Berlin, composing his first string quartet in 1827 (which is what this A minor actually is, despite its numbering), the challenges and the opportunities were even greater. In the early decades of the 19th century, the string quartet, as genre and set of musical possibilities, had been codified, canonised, and blown apart by Ludwig van Beethoven. In his late quartets, Beethoven made the form a laboratory for his most radical and disturbing musical and existential thinking. Those pieces scandalised polite musical society – including Mendelssohn's father, as well as the composer Louis Spohr, who called them an 'indecipherable, uncorrected horror'. That wasn't Felix's view, however, as we'll discover, and he expressed his fascination for Beethoven's last quartets in his own A minor work, composed just after Beethoven had died. This quartet is a virtuosic development of the already venerable history of the genre, and it's music that sears with poetic imagination and creates a world of vertiginously heightened

feeling. For any composer, it would be an astonishing achievement; for a teenager, it's simply jaw-dropping.

Back to Mozart. Like all of the music of his early years in Vienna, this is music conceived in the context of the musicians around him, the community of performers, composers, and audiences that inspired and energised him. But what's distinctive about the project he embarked on with in the set of 6 string quartets he would dedicate to Haydn, is their negotiation between the musical world as Mozart knew it, and the idealised realm of the imagination that he wanted to create in these compositions. Even more than the operas he had written up to this point, these quartets took more conscious compositional energy than any single project of his composing life, 2 and-a-half years from 1782 until 1785. They are written to push the boundaries of the possible, not just in terms of what his instrumentalists could do (including Mozart himself, who would try out these pieces with his friends and family, playing his preferred instrument, the viola) but in what he could ask of himself as composer, how deeply he could mine the resources of those four string instruments and the new kinds of compositional discourse he could create from them. Arnold

Schoenberg knew the scale of Mozart's achievement; analysing the transition from the D minor key area to F major in the first movement, he marvelled at Mozart's use of 'nine little phrases varying in size and character within no more than eight measures'. That's a compositional compression and economy that is testament to the months and years of thinking and refining that went into this piece. And that animation of 'varying characters' is one definition of the virtuosity of this music, on the smallest scale of Schoenberg's analysis, as well as the larger scale of sections of the four movements, and the shape of the entire work. In the opening Allegro moderato, listen for the way the F major tune at the end of the first section is reprised in D minor; and what were affirmatory repeated triplet-semiquavers in the second violin and viola, celebrating the clinching of the major key, are later transformed into a nagging, insistently itching irritant that heralds the minor-key close of the movement. But your heart is in your mouth for the duration of this movement at the audacity of Mozart's imagination: the way the central section plunges you in a discombobulating E flat major, the opening up of a chromatic abyss in the cello part in the movement's brief yet emotionally devastating coda.

All of that complexity throws into relief the quartet's moments of relative simplicity, like the opening melody of the F major slow movement. Yet the very sparseness of this music's siciliano-like melody allows Mozart to conjure some stark surprises, such as the cello's violent, upward arpeggios and the lacerating chords that answer them in the other instruments. That moment of out-of-the-blue violence happens once in each part of the movement, and it's then symbolically salvaged in the gentle arpeggios of its final bars. Mozart's Menuetto is an un-danceable cry of pain, to which the trio's artless tunefulness – a Scotch-snapped first violin line and guitar-like pizzicato strumming in the rest of the instruments – is an ironic contrast. The last movement's set of variations is dazzling for its atmosphere of implacable D minor tragedy, and for the sense of momentum that Mozart builds throughout the movement's sectional structure. The music uses grinding rhythmic dissonance as an expressive device in the second variation – you can't miss the churning of the gears between first and second violins and the viola, all playing different divisions of the 6/8 bar. Then there's the pastoral idyll that is the D major variation, and the movement's faster coda, in which the texture is dissolved to a handful of morse-code-like

twitterings in each individual instrument before a final surprise, the twist to major key in the last four bars. The effect is not quite the major-key grimace at the end of, say, Beethoven's Op. 95 quartet, but it's a far-from-stable conclusion to this quartet, in which Mozart is taking nothing for granted – and in which his performers and his listeners shouldn't, either.

Beethoven's F minor Quartet, Op 95 (the 'Serioso') is just one of the looming models for the young Mendelssohn in his A minor quartet. The fugue that starts with the viola in Felix's slow movement is expressively and melodically similar to the viola-led fugue in the Allegretto ma non troppo movement of Beethoven's Op 95. And there are at least two other Beethoven quartets that resonate with Mendelssohn's: his Op 132 and 135, both belonging to that group of 'indecipherables'. Well, for Spohr, maybe, but not for the young and radical Mendelssohn. And amazingly, Mendelssohn's inspiration from these pieces goes way beyond a simple absorption of musical ideas (although you can hear that process, too, in the connection between the main theme of the Mendelssohn's final movement and the fifth movement of Beethoven's Op 132, also in A minor), but a fundamental

questioning of the poetic limits of the string quartet. When Beethoven appended the question and answer ('Muss es sein (Must it be)?' and 'Es muss sein (It must be))!' to the slow introduction and faster main melody of the finale of his Op 135 string quartet, a movement that he called 'The difficult decision', he seemed to introduce a world of extra-musical connection with this supposedly most abstract of chamber music forms. And it's that heritage that Mendelssohn boldly takes up right at the start of his A minor quartet. In the Adagio introduction, Mendelssohn nests a quote from a song that he had written earlier in 1827, 'The Question', a three-note melodic tag that accompanies the words 'Is it true?' (the rest of the song is a sentimental number about unrequited love). And the whole quartet ends, half an hour of high-octane drama later, with a paraphrase on the same melody. That seems to suggest an over-arching programmatic narrative to the piece – but Mendelssohn himself offers no clue as to what it might be. (As Roger Parker has reported, Mendelssohn said to his father that his inclusion of this self-quotation was a thoughtless coincidence. But I wonder: if Mendelssohn knew that his father disapproved of Beethoven's late quartets, and he was so consciously involved in attempting to continue their project in this

piece, wouldn't he have wanted to conceal his real feelings, since his father would have strongly censured him if he had admitted some poetic or even philosophically influence on his music?...

But he doesn't have to explain himself, because Mendelssohn manages a genuine musical and poetic alchemy in this quartet, turning these ideas, desires, and feelings into a musical discourse that is both structurally coherent yet emotionally ambiguous. The reason for this quartet's expressive power is the friction between its musical architecture and its emotional intensity: you feel, when you hear the first movement's relentless minor-key energy, that the piece is on the verge of breaking the bounds of musical decorum, but somehow the music never fractures into incoherence. The slow movement's central section releases a genuine wildness, framed by an affecting F major song and that viola-led fugue; and the Intermezzo third movement's folk-like opening encloses one of those gossamer dances of pianissimo weightlessness that only Mendelssohn could conceive. It's the finale whose rhetoric comes closest to shattering the boundaries of the medium, in the violently emotional recitative for the first violin (marked to be played 'ad libitum' in the

score) above a thunderous tremolo in the rest of the instruments, music which sounds like furious lament and which pushes at the limits of musical abstraction – this music, surely, *means* something, in the same way the cellos recitative in Beethoven's Ninth Symphony means something! Is it a complaint that the answer to the question, 'Is it true?' – whatever 'it' is! – is in the negative, that love will remain unrequited?... That radical energy is also released in the breathless mania of much of the finale's musical material, which includes reminiscences of the slow movement's fugue in another of its tunes. Above all, you hear Mendelssohn's radicalism in the first violin's last solo, a heart- and time-stopping recitative poised between music and poetry that connects the fast music of this movement with the Adagio of the very opening of the quartet. The piece ends with another paraphrase on that earlier song: 'Is it true?'... The question hovers in the air at the end of the piece, unresolved, and possibly unresolvable: what is true is that Mendelssohn manages music in this quartet that's as profound - and profoundly disturbing - as anything being written in the 1820s.

Tom Service



Introduction

Près d'un demi-siècle sépare les deux quatuors au programme ici – quarante-quatre années au cours desquelles le changement de génération musicale s'opérait à une allure étourdissante. Pour le Mozart de vingt-sept ans, à Vienne en 1783, son quatuor à cordes en *ré* mineur faisait partie d'une audacieuse série d'expériences dans un genre qu'il abordait pour la première fois à sa maturité de compositeur. La musique parle – ou plutôt brûle – avec l'intensité d'un territoire musical qui vient d'être découvert et d'un monde d'émotions qui s'exprime comme jamais auparavant dans sa musique instrumentale. C'est une œuvre qui rend hommage à tous ses modèles, et les transcende, y compris les quatuors de son ami Joseph Haydn, dédicataire de ce recueil. Mais pour le jeune Felix Mendelssohn, âgé de dix-huit ans, qui composait à Berlin son premier quatuor à cordes en 1827 (ce quatuor en *la* mineur est bien son premier, malgré sa numérotation), les occasions et les possibilités étaient encore plus vastes. Dans les premières décennies du XIX^e siècle, le quatuor à cordes, en tant que genre et ensemble d'éventualités musicales, avait été codifié, canonisé et décomposé par Ludwig van Beethoven. Dans ses derniers quatuors, Beethoven fit de la forme un laboratoire pour sa pensée musicale et existentielle la plus radicale et la plus dérangeante. Ces œuvres scandalisèrent la bonne société musicale – notamment le père de Mendelssohn, ainsi que le compositeur Louis Spohr, qui les qualifia d'« horreurs indéchiffrables ». Ce n'était cependant pas l'opinion de Felix, comme nous le verrons, qui exprima sa fascination pour les derniers quatuors de Beethoven dans son propre quatuor en *la* mineur, composé au lendemain

de la mort de Beethoven. Ce quatuor est une évolution virtuose dans l'histoire déjà vénérable du genre, et c'est une musique qui brûle d'imagination poétique et crée un monde de sentiment intensifié de manière vertigineuse. Pour tout compositeur, ce serait une réalisation étonnante; pour un adolescent, elle est tout simplement stupéfiante.

Mais revenons à Mozart. Comme toute la musique de ses premières années viennoises, c'est une partition conçue en fonction des musiciens autour de lui, la communauté d'exécutants, de compositeurs et d'auditeurs qui l'inspiraient et le stimulaient. Mais ce qui est caractéristique de ce projet dans lequel il se lança avec sa série de six quatuors à cordes dédiés à Haydn est le rapprochement qu'elle opère entre le monde musical tel que Mozart le connaissait et l'univers imaginaire idéalisé qu'il voulait créer dans ces compositions. Plus encore que les opéras qu'il avait écrits jusque-là, ces quatuors exigèrent davantage d'énergie et de réflexion pour leur composition que tout autre projet de sa carrière – deux ans et demi, de 1782 jusqu'en 1785. Ils sont conçus pour repousser les limites du possible, sur le plan non seulement de ce que ses instrumentistes pouvaient faire (y compris Mozart lui-même, qui essayait ces

pièces avec ses amis et sa famille, jouant de son instrument préféré, l'alto), mais aussi de ce qu'il pouvait accomplir en tant que compositeur, pour exploiter en profondeur les ressources de ces quatre instruments à cordes et créer à partir d'eux de nouveaux types de discours compositionnels. Arnold Schoenberg mesurait bien toute l'ampleur de la réalisation de Mozart; analysant la transition de la région de *ré* mineur à *fa* majeur dans le premier mouvement, il fut émerveillé par l'emploi de «neuf petites phrases de taille et de caractère changeant en l'espace de huit mesures seulement». C'est une condensation et une économie de l'écriture qui témoigne des mois et des années passées à penser et à affiner ce qu'il mit dans cette œuvre. Et cette animation des «caractères changeants» est une définition de la virtuosité de cette musique, à la petite échelle de l'analyse de Schoenberg, ainsi qu'à l'échelle plus grande des sections des quatre mouvements, et la forme de l'œuvre entière. Dans l'Allegro moderato initial, on écouterait la manière dont la mélodie en *fa* majeur à la fin de la première section est reprise en *ré* mineur; quant aux triolets de doubles croches répétées affirmatives au second violon et à l'alto, célébrant la tonalité majeure, ils sont ensuite transformés en un motif insistant et agaçant, qui annonce

la conclusion en mode mineur du mouvement. Mais on a le cœur qui bat pendant toute la durée de ce mouvement devant l'audace de l'imagination de Mozart: la manière dont la section centrale plonge l'auditeur dans un *mi* bémol majeur bouleversant, l'ouverture d'un abîme chromatique au violoncelle dans la coda du mouvement, brève mais dévastatrice sur le plan affectif.

Toute cette complexité met en relief les moments de relative simplicité du quatuor, comme la mélodie initiale du mouvement lent en *fa* majeur. Le dépouillement même de cette mélodie de sicilienne permet à Mozart de préparer quelques saisissantes surprises, tels les arpèges ascendants violents du violoncelle et les accords déchirants qui leur répondent aux autres instruments. Ce moment de violence surgi de nulle part se produit une fois dans chaque partie du mouvement, puis il est symboliquement apaisé par les délicats arpèges de ses dernières mesures. Le Menuet de Mozart est un cri de douleur indansable, avec lequel la mélodie sans prétentions du trio forme un contraste ironique: une ligne de premier violon en rythme lombard et un accompagnement pizzicato à la manière de la guitare des autres instruments. La série de variations du dernier mouvement

est éblouissante, avec son atmosphère de tragédie implacable en *ré* mineur et l'élan que bâtit Mozart tout au long de la structure modulaire du mouvement. La musique utilise des dissonances rythmiques grinçantes comme procédé expressif dans la deuxième variation – on ne peut manquer d'entendre les engrenages qui tournent, entre le premier violon, le second et l'alto, qui jouent tous différentes subdivisions de la mesure à 6/8. Puis il y a l'idylle pastorale de la variation en *ré* majeur, et la coda plus rapide du mouvement, dans laquelle l'écriture se dissout en quelques gazouillis comme des signaux de morse à chaque instrument individuel, avant une dernière surprise, un revirement vers le mode majeur pour les quatre dernières mesures. L'effet n'est pas tout à fait celui de la grimace en mode majeur à la fin du quatuor op. 95 de Beethoven, par exemple, mais c'est une conclusion qui est loin d'être stable à ce quatuor, où Mozart ne tient rien pour acquis – et où ses interprètes et ses auditeurs doivent en faire autant.

Le Quatuor en *fa* mineur op. 95 de Beethoven («Serioso») n'est que l'un des modèles qui influencèrent le jeune Mendelssohn dans son quatuor en *la* mineur. La fugue qui commence à l'alto dans le mouvement lent de

Mendelssohn ressemble, sur le plan expressif et mélodique, à la fugue menée par l'alto dans l'Allegretto ma non troppo de l'op. 95 de Beethoven. Et il y a au moins deux autres quatuors de Beethoven qui sont en résonance avec celui de Mendelssohn : ses op. 132 et 135, qui appartiennent tous deux à ce groupe d'« horreurs indéchiffrables ». Pour Spohr, peut-être, mais pas pour le jeune et novateur Mendelssohn. Chose étonnante, l'inspiration que puise Mendelssohn à ces œuvres va au-delà d'une simple absorption d'idées musicales (encore qu'on entende aussi ce processus, en liaison avec le thème principal du finale de Mendelssohn et le cinquième mouvement de l'op. 132 de Beethoven, également en *la* mineur), jusqu'à une remise en cause fondamentale des limites poétiques du quatuor à cordes. Quand Beethoven ajouta la question et la réponse – « Muss es sein ? » (« Le faut-il ? ») et « Es muss sein ! » (« Il le faut ! ») – à l'introduction lente et à la mélodie principale plus rapide de son quatuor à cordes op. 135, mouvement qu'il intitula « La décision difficilement prise », il semblait introduire un monde de liens extra-musicaux avec ces formes censément très abstraites de musique de chambre. Et c'est cet héritage que Mendelssohn reprend hardiment tout au début de son quatuor en *la* mineur. Dans

l'introduction Adagio, Mendelssohn insère une citation d'un lied qu'il avait écrit en cette même année 1827, « La question », motif mélodique de trois notes qui accompagne les mots « Est-ce vrai ? » (le reste du lied est un chant sentimental sur l'amour sans retour). Et tout le quatuor se termine, après une demi-heure de drame intense, par une paraphrase de la même mélodie. Cela semble renvoyer à un récit programmatique qui recouvre toute l'œuvre – mais Mendelssohn lui-même ne livre aucun indice sur ce qu'il pourrait être. (Comme le rapporte Roger Parker, Mendelssohn confia à son père que cette insertion d'une auto-citation était une coïncidence involontaire. Mais on peut s'interroger : si Mendelssohn savait que son père réprouvait les derniers quatuors de Beethoven, et s'il s'efforçait si consciencieusement d'en prolonger le dessein dans son œuvre, n'aurait-il pas voulu cacher ses sentiments véritables, puisque son père l'aurait vivement critiqué s'il avait avoué quelque influence poétique, ou même philosophique, sur sa musique ?)

Mais Mendelssohn n'a pas à s'expliquer, parce qu'il parvient à une véritable alchimie musicale et poétique dans ce quatuor, transformant ces idées, désirs et sentiments en un discours musical qui est à la fois structurellement

cohérent et émotionnellement ambigu. La force expressive de ce quatuor s'explique par la friction entre son architecture musicale et son intensité affective : en entendant l'énergie implacable du premier mouvement en mode mineur, on sent que la musique n'est pas loin de dépasser les limites de la bienséance musicale, mais sans jamais verser dans l'incohérence. La section centrale du mouvement lent déchaîne une authentique violence, encadrée par un émouvant chant en *fa* majeur et cette fugue emmenée par l'alto ; et le début d'allure populaire du troisième mouvement, Intermezzo, comprend l'une de ces danses arachnéennes dans un pianissimo aérien que seul Mendelssohn pouvait concevoir. C'est dans le finale que la rhétorique est le plus près de briser les limites du genre, dans le récitatif du premier violon, d'une grande violence émotionnelle (il doit se jouer « ad libitum » selon la partition), par-dessus un tremolo tonitruant du reste des instruments – passage qui sonne comme une lamentation furieuse et qui va aux limites de l'abstraction musicale : cette musique signifie certainement quelque chose, de la même manière que le récitatif des violoncelles dans la Neuvième Symphonie de Beethoven signifie quelque chose ! Regrette-t-elle que la réponse à la question « Est-ce vrai ? » – quoi que soit

ce « ce » ! – soit négative, que l'amour restera toujours sans retour ? Cette énergie radicale est également libérée dans la folie haletante d'une grande partie du matériau musical du finale, qui comprend des réminiscences de la fugue du mouvement lent dans une autre de ses mélodies. Surtout, on entend le radicalisme de Mendelssohn dans le dernier solo du premier violon, un récitatif qui arrête à la fois le temps et le cœur, à mi-chemin entre musique et poésie, reliant la section rapide de ce mouvement à l'Adagio tout au début du quatuor. L'œuvre se termine par une autre paraphrase de ce lied plus ancien : « Est-ce vrai ? »... la question reste en suspens à la fin de l'œuvre, irrésolue, et peut-être insoluble : ce qui est vrai est que Mendelssohn réussit à écrire dans ce quatuor une musique qui est aussi profonde – et profondément troublante – que toute autre partition conçue dans les années 1820.

Tom Service



Chiaroscuro Quartet

Formed in 2005, the Chiaroscuro Quartet performs music of the Classical period on gut stringed instruments and with a historical approach. Their lithe and gracious playing combined with an extraordinary committed ensemble mentality forms its unique sound, which is highly acclaimed by audiences all over Europe.

Recent engagements included their enthusiastically received debut concert at the Edinburgh International Festival, Concertgebouw Amsterdam, Auditorio Nacional de Música Madrid, Music Festival Grafenegg and performances in Germany and Belgium. Other highlights in the past took the ensemble to London's Wigmore Hall, York Early Music Centre, The Sage Gateshead (recorded for BBC Radio 3), Auditorium du Louvre Paris, Théâtre du Jeu de Paume in Aix-en-Provence, Grand Théâtre de Dijon, Gulbenkian Foundation Lisbon and a residency in Aldeburgh. In 2013, the Chiaroscuro Quartet was awarded with the Förderpreis of the German radio station Deutschlandfunk in collaboration with Musikfest Bremen.

Following their critically acclaimed debut album in 2011 (*Mozart-Schubert*, ref. AP022), the Quartet released its second recording for the French label Aparté in April 2013 (*Beethoven-Mozart*, ref. AP051). The CD, including masterpieces by Beethoven (op.95) and Mozart (K 428) received four out of four possible f in the French magazine *Télérama* and was awarded the highest possible rating for Germany's major chamber music magazine *Ensemble*.

Since 2009 the Quartet has held a residency at Port-Royal des Champs dedicated to performing Mozart's string quartets.

Formé en 2005, le Quatuor Chiaroscuro est spécialisé dans le répertoire de la période classique sur instruments d'époque, dans une démarche historisante. Leur jeu souple et gracieux combiné à un engagement de groupe, crée un son unique, reconnu à travers toute l'Europe.

Leurs engagements les plus récents incluent des débuts remarquables au Edinburgh International Festival, au Concertgebouw d'Amsterdam, à l'Auditorio Nacional de Música de Madrid, au Music Festival Grafenegg, ainsi que des concerts en Allemagne et Belgique. Dans le passé, le quatuor s'est produit au Wigmore Hall de Londres, au York Early Music Centre, au Sage Gateshead (enregistré par la BBC Radio 3), l'auditorium du Louvre à Paris, au Théâtre du Jeu de Paume à Aix-en-Provence, au Grand Théâtre de Dijon, la Gulbenkian Foundation de Lisbonne et en résidence à Aldeburgh. En 2013, le Quatuor Chiaroscuro a reçu le « Förderpreis » (Prix d'encouragement) de la radio allemande Deutschlandfunk en collaboration avec le Musikfest de Bremen.

Après un premier disque encensé par la critique (*Mozart-Schubert*, réf. AP022), paru en 2011, le quatuor a sorti un deuxième album pour le label Aparté en avril 2013. Ce dernier enregistrement (*Beethoven-Mozart*, réf. AP051) de deux chefs-d'œuvre de Beethoven (op. 95) et Mozart (K 428) a reçu les *ffff* de *Télérama* ainsi que les plus hautes récompenses de la plupart des principaux magazines allemands spécialisés.

Depuis 2009, le quatuor est en résidence à Port-Royal des Champs autour de l'interprétation des quatuors à cordes de Mozart.

Également disponible
Also available

