



BEETHOVEN

String Quartets, Op. 59 No. 3 • Op. 95 • Grosse Fuge

CHIAROSCURO QUARTET

van BEETHOVEN, Ludwig (1770-1827)

String Quartet No. 9 in C major, 'Razumovsky', 30'02
Op. 59 No. 3 (1806)

- | | | |
|----------|---|-------|
| 1 | I. Introduzione. <i>Andante con moto - Allegro vivace</i> | 11'09 |
| 2 | II. <i>Andante con moto quasi Allegretto</i> | 8'03 |
| 3 | III. Menuetto. <i>Grazioso - Trio</i> | 4'32 |
| 4 | IV. <i>Allegro molto</i> | 6'05 |

String Quartet No. 11 in F minor, 'Serioso', Op. 95 (1810) 21'40

- | | | |
|----------|--|------|
| 5 | I. <i>Allegro con brio</i> | 4'42 |
| 6 | II. <i>Allegretto ma non troppo</i> | 7'14 |
| 7 | III. <i>Allegro assai vivace, ma serioso</i> | 4'35 |
| 8 | IV. <i>Larghetto espressivo - Allegretto agitato - Allegro</i> | 4'58 |

9 **Grosse Fuge, Op. 133 (1825-26)** 14'28

Overtura. *Allegro - Meno mosso e moderato - Allegro -*

Fuga. [*Allegro*] - *Meno mosso e moderato -*

Allegro molto e con brio - Allegro

TT: 66'52

Chiaroscuro Quartet

Alina Ibragimova & Charlotte Saluste-Bridoux *violins*

Emilie Hörnlund *viola* · Claire Thirion *cello*

Around the turn of the nineteenth century, Vienna was swarming with musically cultured Russian, Polish, and Hungarian aristocrats. Those who could afford it even maintained their own string quartets. Among these was Count Andrey Kyrillovich Razumovsky, Russian ambassador in Vienna, who from 1808 to 1814, when his house burnt down, maintained a house quartet led by Beethoven's longstanding friend Ignaz Schuppanzigh. Razumovsky, a fair violinist, himself played second violin on occasion. Schuppanzigh had earlier founded a professional quartet to give concerts in a hall attached to the Viennese restaurant *Zum römischen Kaiser* (The Roman Emperor); and Razumovsky's commission for three quartets 'with Russian melodies, real or imitated' may have been prompted by these concerts. Sketches date from the winter of 1804–5, though it was not until May 1806, immediately after finishing the Fourth Piano Concerto, that Beethoven got down to serious work on the 'Razumovsky' quartets.

On the whole Beethoven's Op. 18 quartets had been favourably received when they appeared in 1801. Between them and the 'Razumovskys' came the watershed of the 'Eroica' Symphony. Sharing something of the symphony's epic reach, the new quartets baffled many listeners when they were first performed in February 1807. In their sometimes unruly way, the Op. 18 works had largely conformed to Goethe's neat characterisation of the string quartet as 'a conversation between four rational people'. With the 'Razumovskys', unprecedented in their scale and rhetorical force, the quartet becomes a symphony for four voices. In the fast movements, most obviously the finale of No. 3, urbane and/or witty conversation is often replaced by what the American musicologist Joseph Kerman dubbed 'determined ensemble shouting'.

As Beethoven must have been expecting, initial critical reaction to the Razumovskys was at best mixed. 'Verrückte Musik' ('crazy music') was one contemporary verdict, 'Flickwerk eines Wahnsinnigen' ('The botched work of a

madman') another. The Viennese correspondent of the *Allgemeine musikalische Zeitung* gave a more considered review, noting that 'three very long and difficult Beethoven quartets... are attracting the attention of all connoisseurs. They are profoundly thought through and composed with enormous skill, but will not be intelligible to everyone, with the partial exception of the third in C major, which by virtue of its individuality, melodic invention and harmonic power is certain to win over every educated music lover.'

By early May, the same Viennese correspondent was writing that 'these difficult but profound quartets please more and more'. But 'difficult' they remained, both technically and interpretatively – beyond the reach, in fact, of most amateur quartets. Unlike the Op. 18 quartets, the Razumovskys would only win wider appreciation with the rise of the professional string quartet and the establishment of regular public chamber concerts in the 1820s.

It was doubtless the brilliant outer movements and the urbane Minuet that made the Third 'Razumovsky', the **Quartet in C major**, Op. 59 No. 3, more palatable to early audiences than its companions. Yet in some ways, it is the strangest work of the three. The labyrinthine slow introduction, surely modelled on Mozart's 'Dissonance' Quartet, goes even further than Mozart in blurring not only the tonality but also the rhythm. Even at the start of the Allegro vivace, the key of C major is initially shadowed and tentative before emerging unequivocally, with a glorious sense of release, at the first sustained forte. From here on, the music is predominantly exuberant, exploiting the depth and sonorous brilliance of C major. Yet this movement also has its quizzical and cussed streaks. Beethoven, typically, works wonders with the main theme's two-note upbeat, above all at the climax of the development where it expands into a mysterious canon between upper and lower strings.

No. 3 is the only 'Razumovsky' Quartet not to include a Russian melody.

Beethoven makes amends, though, in the mysterious A minor *Andante con moto*. From the wailing, bardic opening theme above the cello's repeated pizzicatos to the mesmerised final bars, this music actually sounds more Slavonic than the authentic Russian melodies in Op. 59, Nos 1 and 2. Amid the atmosphere of remote melancholy, a contrasting galant theme in C major seems like an interloper from an *ancien régime* drawing room.

After this exoticism Beethoven restores the light of common day with an almost exaggeratedly decorous Minuet, a half-nostalgic glance back to an earlier age (shades here of the galant theme in the *Andante con moto*). In the *pianissimo* coda C major slips to a shadowy C minor. Then, after a last-second shift back to C major, the viola launches into a long, *moto perpetuo* fugal subject (in fact a free inversion of the Minuet theme), initiating the most flamboyant of all Beethoven's quartet finales. As sketches reveal, Beethoven originally planned a finale in C minor, reversing the trajectory of the Fifth Symphony.

With a nod to Mozart's 'Jupiter', Beethoven virtuosically incorporates fugal textures within a sonata-form structure. At the start of the recapitulation, the fugal weave is enriched with a new countermelody in longer notes, ringing out like bell chimes. Above a sketch for the finale, Beethoven wrote 'Let your deafness no longer be a secret – not even in art'. And it is tempting to hear this torrential release of energy as a triumphant assertion of the will in the face of his affliction.

Still capable of shocking more than two centuries after it was written, the 'stray' **String Quartet in F minor**, Op. 95, was a product of one of Beethoven's most troubled years. In the spring of 1810, his hopes of marrying Therese Malfatti had collapsed in the face of her family's disapproval. His mood during the summer and autumn was one of disenchantment, exacerbated by the 'demon' of his worsening deafness. Composition, too, seems to have been unusually difficult for Beethoven in 1810. The only major works he completed, both centring on F minor, were the

incidental music to Goethe's *Egmont* and this 'Quartetto serio' (Beethoven's own title), finished in October and dedicated to his friend Baron Nikolaus Zmeskall von Domanovecz, an amateur cellist and a frequent target of his notorious 'unbuttoned' humour.

In the autograph, Beethoven titled the work 'Quartetto serio', as if to emphasise its troubled, introverted nature. After the Quartet's publication, he stressed in a letter to Sir George Smart of the London Philharmonic Society that it was 'intended for a small circle of connoisseurs and should never be performed in public'. The 'Razumovsky' quartets were still challenging Viennese music lovers. But even connoisseurs would have been taken aback by the F minor Quartet, Beethoven's most radical and 'difficult' work to date: cussed, elliptical, fiercely compressed, wilfully subverting norms and thwarting expectations at every juncture.

The first movement, saturated by its peremptory unison opening theme, is the most violently concentrated Beethoven ever wrote: a high-pressure sonata drama that packs a torrent of activity into its four-minute span. Beethoven has no truck with conventional cadences and transitions, and does not so much modulate to new keys as assault them, exploiting the shock contrast of the so-called 'Neapolitan' relationship – the move to a key a semitone above the tonic. In the second group of themes, beginning in D-flat, the promise of lyrical calm is twice shattered by fortissimo scales in A major and D major. After the quiet close of the exposition (there is no repeat in this most explosive of movements), another brutal tonal wrench launches the ultra-terse development.

Such a hyperactive, concentrated work has no space for a true slow movement. Instead, Beethoven writes an *Allegretto* whose key of D major sounds strangely remote after the first movement's *pianissimo* F minor close. After a laconic descending cello scale, the sweetness of the main theme is quickly soured by an alien B-flat in both harmony and melody. As throughout the quartet, anticipated cadences

are constantly sidestepped, with disquieting effect. At the movement's centre is a spectral chromatic *fugato* (a reminder that as a boy in Bonn Beethoven cut his musical teeth on Bach's '48), which is later elided with the opening theme. The coda fades away mysteriously, with a final destabilising chord that acts as a pivot to the truculent *Scherzo*.

Headed 'serioso', this begins as if in C minor, before veering bluntly to the 'proper' key of F minor. Again, Beethoven avoids expected cadences as he works his jagged, laconic theme with ferocious insistence. In the contrasting Trio, which appears twice in different keys, the second violin proposes, but never completes, a chorale-like melody against dancing quavers from the first violin. For all the beauty of the melody, the effect is restless, fragmentary.

The finale shares the turbulence of the first movement and *Scherzo*, though with an added pathos, both in the yearning slow introduction and in the *valse triste* main theme. Towards the close the textures become fractured and the music seems to exhaust itself, as it does at the equivalent point in the contemporary *Egmont* Overture. Then, as in the Overture, comes a lightning *volte-face*: a shimmering, gossamer F major coda, with a whiff of *opera buffa*, that finally vanishes in a puff of spray. Beethoven's works in the minor key typically close in major-keyed triumph, occasionally (as in the *Appassionata* Sonata) in minor-keyed grimness. Op. 95, though, is a work of dislocation, fragmentation and unresolved endings. Some have seen the coda – so unlike everything else in the quartet – as a spiritual renewal, playful counterpart to the *Egmont* Overture's Victory Symphony. For others it remains enigmatic, a Beethovenian paradox that airily dismisses, even mocks, the pain and darkness that have gone before.

The Chiaroscuro Quartet follows the most radical of Beethoven's middle-period works with the most violently uncompromising music he ever wrote: the **Grosse Fuge**, Op. 133 or 'Grand Fugue', originally performed in Vienna on 21 March

1826 as the finale of the late B-flat major Quartet, Op. 130. Beethoven, by now profoundly deaf, was not in the hall but waited in a nearby tavern for reactions. On being told that the quartet's second movement and the *alla tedesca* dance were encored, he erupted: 'Why not the Fugue?... Cattle!... Asses!' But as he must have half-suspected, the fugue had daunted, even repelled, many in the audience. One anonymous critic pronounced it 'incomprehensible, a sort of Chinese puzzle' though to his credit he added: 'perhaps a time will come when what at first glance seems to us so turbid and confused will be seen as clear and perfectly balanced.'

Beethoven was famously stubborn when it came to his own music. Yet his swift agreement to provide an alternative finale to Op. 130 suggests that he recognised the danger of the fugue dwarfing the rest of the quartet. The dancelike *Allegro* he composed as a replacement finale in the autumn of 1826 – the last movement he completed – may even represent his definitive thoughts. At any rate, Beethoven seemed happy to accept the suggestion of his violinist friend Karl Holz, publishing the fugue separately and making an arrangement for piano four-hands that would help people understand its knotty complexities.

Opening with a mighty unison G, the *Grosse Fuge* is a colossal movement that Beethoven himself described as 'tantôt libre, tantôt recherchée' ('partly free, partly learned'). More than any of his works, it strains to the limit the medium for which it was written; and a sense of titanic striving against near-impossible odds is central to any performance.

In simplified outline, the *Grosse Fuge* begins with an imposing introduction ('Overtura') which announces the fugal 'motto' theme in its various guises. It leads to a rhythmically hyperactive double fugue in B-flat major with three variations, played at an implacable *fortissimo*. The tempo slows for a quiet, lyrically introspective episode in the warm, 'veiled' key of G-flat major, 'libre' rather than 'recherchée'. As the music dies away to a murmur, it is assaulted by a *Scherzo*-like section that tosses

the motto theme around with mingled grotesquerie and levity. This then sweeps into a monumental fugue in A-flat major that rises inexorably to a new pitch of complexity and discordant tension, complete with screaming trills.

After a condensed reprise of the lyrical episode, now triumphantly assertive, and a variation of the *Scherzo*, the coda transfigures earlier conflicts in half-playful, half-ethereal concord. Like the finale of the Ninth Symphony, the whole gargantuan movement thus combines fugue and variation – abiding preoccupations of Beethoven in his final years – within a multi-movement sonata structure.

The level of dissonance (above all in the A-flat fugue), textural complexity and rhythmic violence meant that the hopes of that early Viennese reviewer were not fulfilled until the twentieth century. No quartet music remotely like the *Grosse Fuge* appeared until Bartók a century later. Stravinsky, who was normally lukewarm about Beethoven, summarised what he called ‘die sehr grosse Fuge’ as ‘the most perfect miracle in music [...] the most absolutely contemporary piece of music I know, and contemporary for ever.’ He had a point.

© *Richard Wigmore 2026*

Alina Ibragimova and Charlotte Saluste-Bridoux, Emilie Hörnlund and Claire Thirion are the **Chiaroscuro Quartet**. *Chiaroscuro* – light-dark – is a baroque painting technique which, through the contrast of the brightly-lit subject against a dark background, immensely heightens the artist’s power of expression. With gut strings and original bows, the Chiaroscuro Quartet strives for a sound which can only be hinted at by the antithesis of light and dark alone; a sound expressing every conceivable nuance between tenderness and aggression, radiance and pallor, lively passion and cool sobriety. The ensemble, founded in 2005, was described by *Gramophone* as ‘a trailblazer for the authentic performance of High Classical chamber music’. *The Observer* tells of ‘a shock to the ears of the best kind’.

An acclaimed and growing discography includes recordings of music by Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn and Haydn. Among the ensemble's chamber music partners are renowned artists such as Kristian Bezuidenhout, Christian Poltéra, Cédric Tiberghien, Trevor Pinnock, Malcolm Bilson, Jonathan Cohen and Christophe Coin.

The ensemble makes regular appearances at London's Wigmore Hall, the Pierre Boulez Saal in Berlin, Hamburg's Laeiszhalle and the Amsterdam Concertgebouw as well as regular tours to Japan and the US. The quartet also performed at Vienna Konzerthaus, Edinburgh International Festival, Beethoven-Haus Bonn and Salzburg Mozarteum. Chiaroscuro Quartet is grateful to Jumpstart Jr. Foundation for the loan of the Amati workshop violin as part of the Sparey Collection.

www.chiaroscuroquartet.com

Um die Wende zum 19. Jahrhundert wimmelte es in Wien von musikalisch gebildeten russischen, polnischen und ungarischen Adligen. Wer es sich leisten konnte, unterhielt sogar eigene Streichquartette. Zu ihnen gehörte Graf Andrej Kyrillowitsch Razumovsky, russischer Botschafter in Wien, der von 1808 bis 1814, als sein Haus niederbrannte, ein Hausquartett unter der Leitung von Beethovens langjährigem Freund Ignaz Schuppanzigh unterhielt. Razumovsky, ein passabler Geiger, spielte gelegentlich selbst die zweite Violine. Schuppanzigh hatte zuvor ein professionelles Quartett gegründet, um Konzerte in einem Saal zu geben, der an das Wiener Restaurant „Zum römischen Kaiser“ angeschlossen war; und Razumovskys Auftrag für drei Quartette „mit echten oder imitierten russischen Melodien“ könnte durch diese Konzerte angeregt worden sein. Die Skizzen stammen aus dem Winter 1804/05, doch erst im Mai 1806, unmittelbar nach Fertigstellung des Vierten Klavierkonzerts, machte sich Beethoven ernsthaft an die Arbeit an den „Razumovsky“-Quartetten.

Insgesamt waren Beethovens Quartette op. 18 bei ihrem Erscheinen im Jahr 1801 positiv aufgenommen worden. Zwischen ihnen und den „Razumovskys“ lag der Wendepunkt der „Eroica“-Symphonie. Die neuen Quartette, die etwas von der epischen Tragweite der Symphonie teilten, verwirrten viele Zuhörer, als sie im Februar 1807 uraufgeführt wurden. In ihrer bisweilen ungestümen Art entsprachen die Werke op. 18 weitgehend Goethes treffender Charakterisierung des Streichquartetts als „ein Gespräch zwischen vier vernünftigen Leuten“. Mit den „Razumovskys“, die in ihrem Umfang und ihrer rhetorischen Kraft beispieldlos sind, wird das Quartett zu einer Symphonie für vier Stimmen. In den schnellen Sätzen, am deutlichsten im Finale von Nr. 3, wird die kultivierte und/oder geistreiche Unterhaltung oft durch das ersetzt, was der amerikanische Musikwissenschaftler Joseph Kerman als „entschlossenes Ensemble-Geschrei“ bezeichnete.

Wie Beethoven wohl erwartet hatte, fiel die erste kritische Reaktion auf

die Razumovskys bestenfalls gemischt aus. „Verrückte Musik“ lautete ein zeitgenössisches Urteil, „Flickwerk eines Wahnsinnigen“ ein anderes. Der Wiener Korrespondent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* gab eine wohlüberlegtere Rezension ab und merkte an: „Auch ziehen drey neue, sehr lange und schwierige Beethovensche Violinquartette... die Aufmerksamkeit aller Kenner an sich. Sie sind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemeinfasslich – das 3te, aus C Dur, etwas ausgenommen, welches durch Eigenthümlichkeit, Melodie und harmonische Kraft jeden gebildeten Musikfreund gewinnen muss.“

Anfang Mai schrieb derselbe Wiener Korrespondent: „... diese schwierigen aber tiefen Quartette gefallen immer mehr“. Doch „schwierig“ blieben sie, sowohl technisch als auch interpretatorisch – tatsächlich jenseits der Möglichkeiten der meisten Amateurquartette. Im Gegensatz zu den Quartetten op. 18 sollten die Razumovsky-Quartette erst mit dem Aufkommen des professionellen Streichquartetts und der Etablierung regelmäßiger öffentlicher Kammerkonzerte in den 1820er Jahren breitere Anerkennung finden.

Zweifellos waren es die brillanten Ecksätze und das weltgewandte Menuett, die das dritte „Razumovsky“-Quartett, das **Quartett in C-Dur**, op. 59 Nr. 3, für das frühe Publikum schmackhafter machten als seine Geschwister. Und doch ist es in gewisser Weise das seltsamste Werk der drei. Die labyrinthische langsame Einleitung, die sicherlich Mozarts „Dissonanzenquartett“ nachempfunden ist, geht noch weiter als Mozart, indem sie nicht nur die Tonalität, sondern auch den Rhythmus verwischt. Selbst zu Beginn des Allegro vivace ist die Tonart C-Dur zunächst verschleiert und zögerlich, bevor sie beim ersten lang gehaltenen Forte mit einem herrlichen Gefühl der Befreiung unmissverständlich zum Vorschein kommt. Von hier an ist die Musik überwiegend überschwänglich und nutzt die Tiefe und klangvolle Brillanz von C-Dur aus. Doch dieser Satz hat auch seine rätselhaften und eigensinnigen Züge. Beethoven vollbringt, wie es für ihn typisch ist, Wunder mit dem aus zwei Noten

bestehenden Auftakt des Hauptthemas, vor allem am Höhepunkt der Durchführung, wo es sich zu einem geheimnisvollen Kanon zwischen den hohen und tiefen Streichern ausweitet.

Nr. 3 ist das einzige „Razumovsky“-Quartett, das keine russische Melodie enthält. Beethoven macht dies jedoch im geheimnisvollen Andante con moto in a-Moll wieder wett. Vom klagenden, bardischen Eröffnungsthema über die wiederholten Pizzicati des Cellos bis hin zu den hypnotisierenden Schlusstakten klingt diese Musik tatsächlich slawischer als die authentischen russischen Melodien in op. 59 Nr. 1 und 2. Inmitten der Atmosphäre abgründiger Melancholie wirkt ein kontrastierendes galantes Thema in C-Dur wie ein Eindringling aus einem Salon des Ancien Régime.

Nach dieser Exotik stellt Beethoven das Licht des Alltags mit einem fast übertrieben vornehmen Menuett wieder her, einem halb nostalgischen Rückblick auf ein früheres Zeitalter (hier mit Anklängen an das galante Thema im Andante con moto). In der Pianissimo-Coda gleitet C-Dur in ein schattenhaftes c-Moll ab. Dann, nach einer letzten Sekunde, in der es wieder nach C-Dur wechselt, stimmt die Bratsche ein langes, moto perpetuo-artiges Fugenthema an (tatsächlich eine freie Umkehrung des Menuettthemas) und leitet damit das extravaganteste aller Beethoven-Quartettfinales ein. Wie Skizzen zeigen, plante Beethoven ursprünglich ein Finale in c-Moll, womit er den Verlauf der Fünften Symphonie umgekehrt hätte.

In Anlehnung an Mozarts „Jupiter“ integriert Beethoven virtuos fugale Texturen in eine Sonatenform. Zu Beginn der Reprise wird das fugale Gewebe durch eine neue Gegenmelodie in längeren Noten bereichert, die wie Glockengeläut erklingen. Über eine Skizze für das Finale schrieb Beethoven: „Laß dein Taubsein nicht mehr Geheimniß seyn, auch nicht bey der Kunst.“ Und es ist verlockend, diesen reißenden Ausbruch von Energie als triumphale Willensbekundung angesichts seines Leidens zu verstehen.

Das „verlorene“ **Streichquartett in f-Moll**, op. 95, das auch mehr als zwei Jahrhunderte nach seiner Entstehung noch immer schockieren kann, entstand in einem der turbulentesten Jahre Beethovens. Im Frühjahr 1810 waren seine Hoffnungen auf eine Heirat mit Therese Malfatti angesichts der Ablehnung durch ihre Familie zunichte gegangen. Seine Stimmung während des Sommers und Herbstes war von Enttäuschung geprägt, verschlimmert durch den „Dämon“ seiner fortschreitenden Taubheit. Auch das Komponieren scheint Beethoven im Jahr 1810 ungewöhnlich schwer gefallen zu sein. Die einzigen größeren Werke, die er vollendete – beide in f-Moll – waren die Bühnenmusik zu Goethes „Egmont“ und dieses „Quartetto serio“ (Beethovens eigener Titel), das im Oktober fertiggestellt und seinem Freund Baron Nikolaus Zmeskall von Domanovecz gewidmet wurde, einem Amateur-Cellisten und häufigen Zielscheibe seines berüchtigten „unverblühten“ Humors.

Im Autograph betitelte Beethoven das Werk „Quartetto serio“, als wolle er dessen unruhigen, introvertierten Charakter betonen. Nach der Veröffentlichung des Quartetts betonte er in einem Brief an Sir George Smart von der London Philharmonic Society, dass es „für einen kleinen Kreis von ‘Connoisseurs’ bestimmt sei und niemals öffentlich ausgeführt werden solle“. Die „Razumovsky“-Quartette stellten die Wiener Musikliebhaber noch immer vor Herausforderungen. Doch selbst Kenner dürften vom f-Moll-Quartett überrascht gewesen sein, Beethovens bis dahin radikalstem und „schwierigstem“ Werk: eigensinnig, elliptisch, extrem verdichtet, Normen bewusst unterlaufend und Erwartungen an jeder Stelle durchkreuzend.

Der erste Satz, geprägt von seinem gebieterischen Unisono-Eröffnungsthema, ist das am heftigsten konzentrierte Werk, das Beethoven je geschrieben hat: ein hochdruckreiches Sonatendrama, das eine Flut von Aktivitäten in seine vierminütige Spanne packt. Beethoven hält nichts von konventionellen Kadenzen und Übergängen und moduliert nicht so sehr in neue Tonarten, als dass er sie regelrecht stürmt, wobei er den schockierenden Kontrast der sogenannten „neapolitanischen“ Beziehung

ausnutzt – den Wechsel in eine Tonart, die einen Halbton über der Tonika liegt. In der zweiten Themengruppe, die in Des beginnt, wird das Versprechen lyrischer Ruhe zweimal durch Fortissimo-Tonleitern in A-Dur und D-Dur zerschmettert. Nach dem ruhigen Schluss der Exposition (in diesem explosivsten aller Sätze gibt es keine Wiederholung) leitet ein weiterer brutaler Tonartwechsel die extrem knappe Durchführung ein.

Ein solch hyperaktives, konzentriertes Werk bietet keinen Raum für einen echten langsamen Satz. Stattdessen schreibt Beethoven ein Allegretto, dessen Tonart D-Dur nach dem Pianissimo-Schluss des ersten Satzes in f-Moll seltsam fern wirkt. Nach einer lakonischen absteigenden Cello-Tonleiter wird die Süße des Hauptthemas schnell durch ein fremdartiges B-Dur sowohl in der Harmonie als auch in der Melodie getrübt. Wie im gesamten Quartett werden erwartete Kadenzen ständig umgangen, was eine beunruhigende Wirkung hat. Im Zentrum des Satzes steht ein gespenstisches chromatisches Fugato (eine Erinnerung daran, dass Beethoven als Junge in Bonn seine ersten musikalischen Schritte mit Bachs „48“ machte), das später mit dem Eröffnungsthema verschmilzt. Die Coda verklingt geheimnisvoll, mit einem letzten destabilisierenden Akkord, der als Dreh- und Angelpunkt für das ungestüme Scherzo fungiert.

Mit der Überschrift „serioso“ beginnt dieses, als ob es in c-Moll stünde, bevor es unvermittelt in die „richtige“ Tonart f-Moll wechselt. Wieder vermeidet Beethoven erwartete Kadenzen, während er sein zerklüftetes, lakonisches Thema mit wilder Beharrlichkeit ausarbeitet. Im kontrastierenden Trio, das zweimal in verschiedenen Tonarten erscheint, schlägt die zweite Violine eine choralartige Melodie vor, vollendet diese jedoch nie, während die erste Violine tanzende Achtel spielt. Bei aller Schönheit der Melodie wirkt das Ganze unruhig und fragmentarisch.

Das Finale teilt die Turbulenz des ersten Satzes und des Scherzos, allerdings mit einem zusätzlichen Pathos, sowohl in der sehnächtigen langsamen Einleitung als

auch im Hauptthema des „Valse triste“. Gegen Ende zerfallen die Klangtexturen, und die Musik scheint sich zu erschöpfen, wie es auch an der entsprechenden Stelle in der zeitgenössischen „Egmont“-Ouvertüre der Fall ist. Dann, wie in der Ouvertüre, kommt es zu einer blitzschnellen Kehrtwende: eine schimmernde, hauchzarte Coda in F-Dur mit einem Hauch von Opera buffa, die schließlich in einer Gischtwolke verweht. Beethovens Werke in Moll enden typischerweise in einem triumphalen Dur, gelegentlich (wie in der „Appassionata-Sonate“) in einer düsteren Moll-Stimmung. op. 95 ist jedoch ein Werk der Dislokation, Fragmentierung und ungelösten Enden. Manche sehen in der Coda – die sich so sehr von allem anderen im Quartett unterscheidet – eine spirituelle Erneuerung, ein spielerisches Gegenstück zur Sieges-Symphonie der Egmont-Ouvertüre. Für andere bleibt sie rätselhaft, ein Beethovensches Paradoxon, das den vorangegangenen Schmerz und die Dunkelheit leichtfertig abtut, ja sogar verspottet.

Das Chiaroscuro-Quartett lässt auf eines der radikalsten Werke aus Beethovens mittlerer Schaffensphase die kompromissloseste Musik folgen, die er je geschrieben hat: die **„Große Fuge“**, op. 133, die ursprünglich am 21. März 1826 in Wien als Finale des späten B-Dur-Quartetts op. 130 uraufgeführt wurde. Beethoven, der zu diesem Zeitpunkt bereits fast völlig taub war, befand sich nicht im Saal, sondern wartete in einer nahegelegenen Taverne auf die Reaktionen. Als man ihm mitteilte, dass der zweite Satz des Quartetts und der „Alla tedesca“-Tanz als Zugabe gespielt worden seien, brach er in Wut aus: „Warum nicht die Fuge? ... Esel!“ Doch wie er wohl schon geahnt hatte, hatte die Fuge viele im Publikum eingeschüchtert, ja sogar abgestoßen. Ein anonymen Kritiker bezeichnete sie als „unverständlich, wie Chinesisch“, fügte jedoch zu seiner Ehre hinzu: „Vielleicht kommt eine Zeit, wo das, was uns beym ersten Blicke so trübe und verworren erschien, hell und wohlgefällig erkannt wird...“

Beethoven war bekannt für seine Hartnäckigkeit, wenn es um seine eigene

Musik ging. Doch seine schnelle Zustimmung, ein alternatives Finale für op. 130 zu liefern, lässt vermuten, dass er die Gefahr erkannte, die Fuge könnte den Rest des Quartetts in den Schatten stellen. Das tanzhafte Allegro, das er im Herbst 1826 als Ersatzfinale komponierte – der letzte Satz, den er vollendete –, könnte sogar seine endgültige Meinung widerspiegeln. Jedenfalls schien Beethoven den Vorschlag des befreundeten Geigers Karl Holz gerne anzunehmen, die Fuge separat zu veröffentlichen und eine Bearbeitung für Klavier zu vier Händen anzufertigen, die den Zuhörern helfen sollte, ihre kniffligen Komplexitäten zu verstehen.

Die *Große Fuge*, die mit einem mächtigen G im Unisono beginnt, ist ein kolossaler Satz, den Beethoven selbst als „tantôt libre, tantôt recherchée“ („teils frei, teils gelehrt“) beschrieb. Mehr als jedes andere seiner Werke reizt sie das Medium, für das sie geschrieben wurde, bis an die Grenzen aus; und das Gefühl eines titanischen Kampfes gegen fast unüberwindbare Widrigkeiten ist für jede Aufführung von zentraler Bedeutung.

Vereinfacht dargestellt beginnt die *Große Fuge* mit einer imposanten Einleitung („Overtura“), die das fugale „Motto“-Thema in seinen verschiedenen Gestalten ankündigt. Sie mündet in eine rhythmisch hyperaktive Doppelfuge in B-Dur mit drei Variationen, gespielt in unerbittlichem Fortissimo. Das Tempo verlangsamt sich für eine ruhige, lyrisch-introspektive Episode in der warmen, „verschleierte“ Tonart Ges-Dur, eher „libre“ als „recherchée“. Während die Musik zu einem Flüstern verklingt, wird sie von einem scherzoartigen Abschnitt überrollt, der das Motto-Thema mit einer Mischung aus Groteskem und Leichtigkeit hin und her wirft. Dies mündet dann in eine monumentale Fuge in As-Dur, die unaufhaltsam zu einer neuen Stufe der Komplexität und dissonanten Spannung ansteigt, komplett mit schrillen Trillern.

Nach einer verdichteten Reprise der lyrischen Episode, die nun triumphierend selbstbewusst wirkt, und einer Variation des Scherzos verwandelt die Coda frühere

Konflikte in eine halb spielerische, halb ätherische Eintracht. Wie das Finale der Neunten Symphonie vereint der gesamte gewaltige Satz somit Fuge und Variation – Beethovens ständige Beschäftigung in seinen letzten Lebensjahren – innerhalb einer mehrsätzigen Sonatenstruktur.

Der Grad der Dissonanz (vor allem in der As-Fuge), die komplexe Textur und die rhythmische Wucht führten dazu, dass sich die Hoffnungen jenes frühen Wiener Kritikers erst im 20. Jahrhundert erfüllten. Bis zu Bartók ein Jahrhundert später erschien keine Quartettmusik, die auch nur annähernd der *Großen Fuge* ähnelte. Strawinsky, der Beethoven gegenüber normalerweise eher zurückhaltend war, fasste das, was er als „die sehr große Fuge“ bezeichnete, als „das vollkommenste Wunder der Musik [...] das absolut zeitgenössischste Musikstück, das ich kenne, und für immer zeitgenössisch“ zusammen. Er hatte nicht Unrecht.

© *Richard Wigmore 2026*

Alina Ibragimova, Charlotte Saluste-Bridoux, Emilie Hörnlund und Claire Thirion bilden das **Chiaroscuro Quartett**. *Chiaroscuro* – hell-dunkel – bezeichnet den barocken Malstil, der durch den Kontrast des hell erleuchteten Sujets vor dunklem Hintergrund eine ungeheure Ausdruckssteigerung möglich machte. Auf Darmsaiten und mit historischen Bögen arbeitet das Chiaroscuro Quartet an einem Klang, für den der Gegensatz hell-dunkel nur eine Ahnung davon vermittelt, was an Ausdrucksnuancen zwischen Zartheit und Aggression, Leuchtkraft und Fahlheit, lebendiger Glut und nüchterner Kühle möglich ist. *Gramophone* bezeichnet das 2005 gegründete Ensemble als „Wegbereiter der historisch informierten Aufführungspraxis“. *Der Observer* spricht von einem „Schock für die Ohren im besten Sinne“.

Die anwachsende und mit großem Beifall bedachte Diskographie des Quartetts umfasst Aufnahmen von Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Haydn.

Zu den Kammermusikpartnern des Ensembles zählen renommierte Künstler wie Kristian Bezuidenhout, Christian Poltéra, Cédric Tiberghien, Trevor Pinnock, Malcolm Bilson, Jonathan Cohen und Christophe Coin.

Das Ensemble gastiert regelmäßig in der Londoner Wigmore Hall, im Pierre Boulez Saal in Berlin, in der Hamburger Laeishalle und im Amsterdamer Concertgebouw auf und unternimmt zudem Tourneen nach Japan und in die USA. Darüber hinaus war das Quartett bereits im Wiener Konzerthaus, beim Edinburgh International Festival, im Beethoven-Haus in Bonn und im Salzburger Mozarteum auf. Das Chiaroscuro Quartett dankt der Jumpstart Jr. Foundation für die Leihgabe der Amati-Werkstatt, die aus der Sparey-Sammlung stammt.

www.chiaroscuroquartet.com

Au tournant du XIXe siècle, Vienne comptait de nombreux aristocrates russes, polonais et hongrois férus de musique. Ceux qui en avaient les moyens entretenaient même leurs propres quatuors à cordes. Parmi eux figurait le comte Andreï Kirillovitch Razumovsky, ambassadeur de Russie à Vienne, qui, de 1808 à 1814, l'année où son palais fut détruit par un incendie, entretenait un quatuor dirigé par Ignaz Schuppanzigh, un ami de longue date de Beethoven. Razumovsky, lui-même violoniste respectable, tenait parfois la partie de second violon. Quelques années plus tôt, Schuppanzigh avait fondé un quatuor professionnel pour donner des concerts dans une salle attenante au restaurant viennois *Zum römischen Kaiser* (L'Empereur romain), et la commande de trois quatuors « avec des mélodies russes, réelles ou imitées » par Razumovsky a peut-être été inspirée par ces concerts. Les esquisses de ces œuvres datent de l'hiver 1804-5, mais ce n'est qu'en mai 1806, immédiatement après avoir terminé son Quatrième Concerto pour piano, que Beethoven se mit sérieusement au travail sur les quatuors « Razumovsky ».

Dans l'ensemble, les quatuors op. 18 de Beethoven avaient été bien accueillis lors de leur parution en 1801. Entre ceux-ci et les « Razumovsky » s'inscrivit le tournant que fut la Symphonie « Héroïque ». Partageant quelque peu la portée épique de la symphonie, les nouveaux quatuors déconcertèrent de nombreux auditeurs lors de leur création en février 1807. Malgré leur caractère parfois indiscipliné, les Quatuors opus 18 s'étaient largement conformés à la belle définition de Goethe selon laquelle le quatuor à cordes est « une conversation entre quatre personnes raisonnables ». Avec les « Razumovsky », d'une ampleur et d'une force rhétorique sans précédent, le quatuor devient une symphonie à quatre voix. Dans les mouvements rapides, et plus particulièrement dans le finale du n° 3, la conversation urbaine ou pleine d'esprit est souvent remplacée par ce que le musicologue américain Joseph Kerman a qualifié de « vociférations collectives acharnées ».

Comme Beethoven a pu s'y attendre, l'accueil initial des Razumovsky fut

mitigé. On parla alors de « verrückte Musik » (musique folle) et de « Flickwerk eines Wahnsinnigen » (rafistolage d'un fou). Un commentaire plus nuancé nous vient du correspondant viennois de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* qui souligna que les « trois quatuors très longs et difficiles de Beethoven [...] retiennent l'attention de tous les connaisseurs. Ils sont savamment élaborés et composés avec un immense talent, mais ne sauraient être compréhensibles pour tout le monde, à l'exception partielle du troisième en do majeur qui, grâce à son originalité, son inventivité mélodique et sa force harmonique, saura certainement séduire tous les mélomanes avertis ». Début mai, le même correspondant écrivit que « ces quatuors difficiles mais profonds plaisent de plus en plus ». Mais ils demeurèrent « difficiles », tant sur le plan technique que sur celui de l'interprétation, hors de portée en fait de la plupart des quatuors amateurs. Contrairement aux Quatuors op. 18, les Razumovsky n'ont été largement appréciés qu'avec l'essor des quatuors à cordes professionnels et les débuts des concerts de musique de chambre publics réguliers dans les années 1820.

Ce sont sans doute les brillants mouvements extrêmes et le menuet raffiné qui ont rendu le troisième « Razumovsky », le **Quatuor en do majeur**, op. 59 n° 3, plus accessible aux premiers publics que les deux autres. Pourtant, à certains égards, c'est l'œuvre la plus étrange des trois. L'introduction lente et labyrinthique, sans doute inspirée du Quatuor « les Dissonances » de Mozart, va encore plus loin que ce dernier en brouillant non seulement la tonalité, mais aussi le rythme. Même au début de l'*Allegro vivace*, la tonalité de do majeur est d'abord voilée et hésitante avant d'émerger sans équivoque, avec un glorieux sentiment de libération, lors du premier forte soutenu. À partir de là, la musique est principalement exubérante, exploitant la profondeur et la brillance sonore du do majeur. Pourtant, ce mouvement comporte aussi des passages énigmatiques et capricieux. Beethoven, comme à son habitude, fait des merveilles avec l'accent d'attaque à deux notes du thème principal, surtout au point culminant du développement où il se déploie en un canon mystérieux

entre les cordes aiguës et graves.

Le n° 3 est le seul Quatuor « Razumovsky » à ne pas inclure de mélodie russe. Beethoven se rattrape toutefois dans le mystérieux Andante con moto en la mineur. Du thème d'ouverture plaintif et bardique, au-dessus des pizzicatos répétés du violoncelle, jusqu'aux dernières mesures envoûtantes, cette musique sonne en réalité plus slave que les authentiques mélodies russes des n° 1 et 2 de l'op. 59. Au milieu de cette atmosphère de mélancolie lointaine, un thème galant contrastant en do majeur semble être un intrus venu d'un salon de l'Ancien Régime.

Après cet exotisme, Beethoven rétablit la lumière du quotidien avec un menuet d'une élégance presque exagérée, un regard mi-nostalgique vers une époque révolue (on y retrouve des échos du thème galant de l'*Andante con moto*). Dans la coda *pianissimo*, le do majeur glisse vers un do mineur ténébreux. Puis, après un retour de dernière seconde au do majeur, l'alto se lance dans un long sujet de fugue *moto perpetuo* (en fait une inversion libre du thème du menuet), inaugurant le plus flamboyant de tous les finales de quatuors de Beethoven. Comme le révèlent ses esquisses, Beethoven avait initialement prévu un finale en do mineur, inversant la trajectoire de la Cinquième Symphonie.

En clin d'œil à la Symphonie « Jupiter » de Mozart, Beethoven intègre avec virtuosité des textures fuguées au sein d'une structure en forme de sonate. Au début de la réexposition, le tissage fugué s'enrichit d'une nouvelle contre-mélodie en notes plus longues, résonnant comme des carillons. Au-dessus d'une esquisse du finale, Beethoven a écrit « Ne laisse plus ta surdité être un secret – pas même dans l'art ». Et il est tentant de percevoir cette libération d'énergie torrentielle comme une affirmation triomphante de la volonté face à son affliction.

Capable encore de choquer plus de deux siècles après sa composition, le « marginal » **Quatuor à cordes en fa mineur**, op. 95, est le fruit de l'une des années les plus troublées de Beethoven. Au printemps 1810, ses espoirs d'épouser Therese

Malfatti s'étaient effondrés face à la désapprobation de la famille de celle-ci. Son humeur durant l'été et l'automne était marquée par le désenchantement, exacerbé par le « démon » de sa surdité qui s'aggravait. La composition aussi semble avoir été inhabituellement difficile pour Beethoven en 1810.

Les seules œuvres majeures qu'il acheva, toutes deux en fa mineur, furent la musique de scène pour *Egmont* de Goethe et ce « *Quartetto serioso* » (titre donné par Beethoven lui-même), terminé en octobre et dédié à son ami le baron Nikolaus Zmeskall von Domanovecz, violoncelliste amateur et cible fréquente de son humour débridé notoire.

Dans la partition autographe, Beethoven a intitulé l'œuvre « *Quartetto serios* », comme pour souligner son caractère tourmenté et introverti. Après la publication du Quatuor, il souligna dans une lettre adressée à Sir George Smart, de la London Philharmonic Society, qu'il était « destiné à un petit cercle de 'connaisseurs' et ne devait en aucun cas être joué en public ». Les Quatuors « Razumovsky » continuaient de défier les mélomanes viennois. Mais même les connaisseurs auraient été déconcertés par ce Quatuor en fa mineur, l'œuvre la plus radicale et la plus difficile de Beethoven à ce jour : capricieuse, elliptique, farouchement condensée, renversant délibérément les normes et déjouant les attentes à chaque instant.

Le premier mouvement, imprégné de son thème d'ouverture péremptoire à l'unisson, est le plus violemment concentré que Beethoven ait jamais écrit : un drame à haute tension dans une forme sonate qui concentre un torrent d'activité en quatre minutes. Beethoven ne s'embarrasse pas des cadences et des transitions conventionnelles, et ne module pas tant vers de nouvelles tonalités qu'il ne les assaille, exploitant le contraste saisissant de la relation dite « napolitaine » – le passage à une tonalité un demi-ton au-dessus de la tonique. Dans le deuxième groupe de thèmes, commençant en ré bémol, la promesse d'un calme lyrique est brisée à deux reprises par des gammes *fortissimo* en la majeur et ré majeur. Après la conclusion tranquille

de l'exposition (il n'y a pas de reprise dans ce mouvement des plus explosifs), un autre changement tonal brutal lance le développement ultra-concis.

Une œuvre aussi hyperactive et concentrée ne laisse aucune place à un véritable mouvement lent. À la place, Beethoven écrit un *allegretto* dont la tonalité de ré majeur semble étrangement lointaine après la conclusion en *pianissimo* en fa mineur du premier mouvement. Après une gamme descendante laconique au violoncelle, la douceur du thème principal est rapidement refroidie par un si bémol étranger tant à l'harmonie qu'à la mélodie. Comme tout au long du quatuor, les cadences anticipées sont constamment contournées, avec un effet inquiétant. Au centre du mouvement se trouve un *fugato* chromatique spectral (rappelant que, garçon à Bonn, Beethoven a fait ses premières armes musicales sur les deux livres du *Clavier bien tempéré* de Bach), qui est ensuite fusionné avec le thème d'ouverture. La coda s'évanouit mystérieusement, avec un accord final déstabilisant qui sert de pivot au *Scherzo* truculent.

Intitulé « *serioso* », celui-ci commence comme s'il était en do mineur, avant de virer brusquement vers la tonalité « propre » de fa mineur. Là encore, Beethoven évite les cadences attendues tandis qu'il travaille son thème laconique et déchiqueté avec une insistance féroce. Dans le Trio contrasté, qui apparaît deux fois dans des tonalités différentes, le second violon propose, sans jamais la mener à terme, une mélodie de type choral sur fond de croches dansantes du premier violon. Malgré toute la beauté de la mélodie, l'effet est agité, fragmentaire.

Le finale partage la turbulence du premier mouvement et du *Scherzo*, mais avec un pathos supplémentaire, tant dans l'introduction lente et nostalgique que dans le thème principal de la valse triste. Vers la fin, les textures se fracturent et la musique semble s'épuiser, comme c'est le cas au moment équivalent de l'ouverture contemporaine d'*Egmont*. Puis, comme dans l'ouverture, survient un revirement fulgurant : une coda en fa majeur chatoyante et vaporeuse, avec un soupçon d'opéra

bouffe, qui finit par s'évanouir dans un nuage d'embruns. Les œuvres de Beethoven en mineur se terminent généralement par un triomphe en majeur, parfois (comme dans la Sonate « *Appassionata* ») par une sombre note en mineur. L'opus 95, cependant, est une œuvre de dislocation, de fragmentation et de fins inachevées. Certains ont vu dans la coda – si différente de tout le reste du quatuor – un renouveau spirituel, une contrepartie enjouée de la « Symphonie de victoire » de l'ouverture d'*Egmont*. Pour d'autres, elle reste énigmatique, un paradoxe beethovénien qui balaie d'un revers de main la douleur et l'obscurité qui l'ont précédée, voire s'en moque.

Le Quatuor Chiaroscuro enchaîne sur l'œuvre la plus radicale de la période intermédiaire de Beethoven avec la musique la plus violemment intransigeante qu'il ait jamais écrite : la **Grosse Fuge**, op. 133 ou « Grande Fugue », initialement jouée à Vienne le 21 mars 1826 en tant que finale du Quatuor en si bémol majeur, op. 130. Beethoven, désormais profondément sourd, n'était pas dans la salle mais attendait les réactions dans une taverne voisine. Lorsqu'on lui annonça que le deuxième mouvement du quatuor et la danse *alla tedesca* avaient été bissés, il s'écria : « Pourquoi pas la fugue ? ... Les bœufs ! Les ânes ! » Mais comme il devait s'en douter, la fugue avait intimidé, rebuté même, une grande partie du public. Un critique anonyme la qualifia d'« incompréhensible, comme du chinois », bien qu'il ait ajouté, à son honneur : « peut-être viendra-t-il un temps où ce qui nous est apparu au premier regard si sombre et si confus sera reconnu comme lumineux et plaisant ».

Beethoven était réputé pour son entêtement lorsqu'il s'agissait de sa propre musique. Pourtant, son accord rapide pour fournir un nouveau finale au Quatuor opus 130 suggère qu'il avait conscience du risque que la fugue éclipse le reste de l'œuvre. L'*Allegro* aux allures de danse qu'il composa pour remplacer la *Grande Fugue* à l'automne 1826 – le dernier mouvement qu'il acheva – pourrait même refléter sa vision définitive. Quoi qu'il en soit, Beethoven sembla heureux d'accepter

la suggestion de son ami violoniste Karl Holz, publiant la fugue séparément et réalisant un arrangement pour piano à quatre mains qui aiderait le public à en saisir les complexités intriquées.

S'ouvrant sur un puissant sol à l'unisson, la *Grande Fuge* est un mouvement colossal que Beethoven lui-même décrivait comme « tantôt libre, tantôt recherchée ». Plus que n'importe laquelle de ses œuvres, elle repousse à l'extrême les limites du médium pour lequel elle a été écrite ; et le sentiment d'une lutte titanesque contre des obstacles quasi insurmontables est au cœur de toute interprétation.

Pour simplifier, la *Grande Fuge* commence par une imposante introduction (« Overture ») qui annonce le thème « conducteur » de la fugue sous ses différentes formes. Elle mène à une double fugue au rythme hyperactif en si bémol majeur avec trois variations, jouée dans un *fortissimo* implacable. Le tempo ralentit pour un épisode calme, lyrique et introspectif dans la tonalité chaleureuse et « voilée » de sol bémol majeur, « libre » plutôt que « recherchée ». Alors que la musique s'éteint en un murmure, elle est assaillie par une section de type *scherzo* qui malmène ce même thème avec un mélange de grotesque et de légèreté. Cela débouche alors sur une fugue monumentale en la bémol majeur qui s'élève inexorablement vers un nouveau sommet de complexité et de tension discordante, ponctuée de trilles stridents.

Après une reprise condensée de l'épisode lyrique, désormais triomphalement affirmé, et une variation du *Scherzo*, la coda transfigure les conflits antérieurs en une concorde mi-ludique, mi-éthérée. À l'instar du finale de la Neuvième Symphonie, ce mouvement gigantesque combine ainsi fugue et variation – préoccupations constantes de Beethoven durant ses dernières années – au sein d'une structure de sonate en plusieurs mouvements.

Le niveau de dissonance (surtout dans la fugue en la bémol), la complexité de la texture et la violence rythmique ont fait que les espoirs de ce critique viennois des débuts ne se sont concrétisés qu'au XXe siècle. Aucune musique pour quatuor

ne ressemblant de près ou de loin à la *Grande Fugue* n'est apparue avant Bartók, un siècle plus tard. Stravinsky, qui était d'ordinaire peu enthousiaste à l'égard de Beethoven, résuma ce qu'il appelait « *die sehr grosse Fuge* » comme « un miracle de perfection [...] cette musique totalement contemporaine et qui le restera éternellement. » Il n'avait pas tort.

© **Richard Wigmore 2026**

Alina Ibragimova, Charlotte Saluste-Bridoux, Emilie Hörnlund et Claire Thirion forment le **Quatuor Chiaroscuro**. Le *chiaroscuro* (clair-obscur) est une technique de peinture baroque qui, grâce au contraste entre un sujet fortement éclairé et un fond sombre, renforce considérablement la puissance expressive de l'artiste. Jouant sur des cordes en boyau avec des archets d'époque, le Quatuor Chiaroscuro s'efforce de produire une sonorité que seule l'antithèse entre la lumière et l'obscurité peut révéler ; une sonorité exprimant toutes les nuances imaginables entre tendresse et agressivité, éclat et pâleur, passion vive et sobre froideur. L'ensemble, fondé en 2005, a été décrit par *Gramophone* comme « un pionnier de l'interprétation historiquement informée de la musique de chambre du classicisme viennois ». *The Observer* parle d'« un choc pour les oreilles, dans le meilleur sens du terme ».

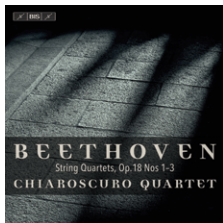
Sa discographie, acclamée et en pleine expansion, comprend des enregistrements d'œuvres de Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn et Haydn. Parmi les partenaires de musique de chambre de l'ensemble figurent des artistes de renom tels que Kristian Bezuidenhout, Christian Poltéra, Cédric Tiberghien, Trevor Pinnock, Malcolm Bilson, Jonathan Cohen et Christophe Coin.

L'ensemble se produit fréquemment au Wigmore Hall de Londres, à la Pierre Boulez Saal de Berlin, à la Laeiszhalle de Hambourg et au Concertgebouw d'Amsterdam, et effectue régulièrement des tournées au Japon et aux États-Unis. Le quatuor a également été invité au Konzerthaus de Vienne, au Festival international

d'Édimbourg, à la Beethoven-Haus de Bonn et au Mozarteum de Salzbourg.

Le Quatuor Chiaroscuro remercie la Fondation Jumpstart Jr. de lui avoir prêté le violon de l'atelier Amati, issu de la collection Sparey.

www.chiaroscuroquartet.com



BIS-2488 SACD

Choc - *Classica*

Recommended - *MusicWeb International*

"The quartet's playing is full-bodied. Its musicians unfold the music roundly and with full vitality." *Pizzicato*



BIS-2498 SACD

Recommended - *MusicWeb International*: "This is quartet playing of astonishing technical control which always adds to the music and never gets in the way."

Choc - *Classica*: « Vertigineux, épuré, voilà le Beethoven des Chiaroscuro. (...) Quel souffle! »

"... bristling with excitement and youthful vitality." *Fanfare*



BIS-2668 SACD

Choc – *Classica*: « Ces quatre musiciens chantent et dansent tout autant qu'ils parlent et racontent! »

Crescendo absolu – *Crescendo*

"You need to add this to your listening pile forthwith." *Gramophone*

„Ein Streichquartett-Erlebnis der besonderen Art." *Rondo Magazin*



BIS-2688 SACD

"As ever, there's been a fearless pursuit of Beethoven's wild side, from tonal roughness, to phrasing and dynamic contrasts stretched to their outer limits, to fleet ensemble virtuosity." *Gramophone*

The Strad Recommends – "... these are readings that copiously reward repeated listening."

„... kaum ist da der letzte Ton verklungen, muss man mit dieser Aufnahme wieder von vorne beginnen." *Rondo Magazin*

Instrumentarium:

Alina Ibragimova:	Violin by Andrea Amati (1570) kindly on loan from the Jumpstart Jr. Foundation
Charlotte Saluste-Bridoux:	Violin by Carlo Tononi (1720) loaned by Jérôme Akoka
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-27th August 2025 at Wyastone Concert Hall, Monmouth, UK
	Producer: Andrew Keener
	Sound engineer: Oscar Torres
Equipment:	Schoeps and Neumann microphones; RME microphone preamplifiers and high-resolution A/D converters; MAD1 optical cabling; Pyramix digital audio workstation; B&W and ATC loudspeakers; Sennheiser and Focal headphones
Original format:	24 bit/192 kHz
Post-production:	Editing and mixing: Oscar Torres
Executive producer:	Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text:	© Richard Wigmore 2026
Translations:	Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo:	© Juan Hitters
Booklet design:	Will Dyrdaahl / Platoon

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:
info@bis.se www.bis.se

BIS-2728 © & © 2026 BIS Records, a division of PLATOON Ltd.

