



BEETHOVEN

String Quartets Opp. 74 & 130

CHIAROSCURO QUARTET

van BEETHOVEN, Ludwig (1770–1827)

String Quartet No. 10 in E flat major, 'Harp', Op. 74 (1809) 29'29

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. <i>Poco adagio – Allegro</i> | 9'28 |
| 2 | II. <i>Adagio ma non troppo</i> | 8'59 |
| 3 | III. <i>Presto – Più presto quasi prestissimo – Tempo I</i> | 4'56 |
| 4 | IV. <i>Allegretto con variazioni</i> | 5'51 |

String Quartet No. 13 in B flat major, Op. 130 (1825–26) 41'10

- | | | |
|----|--|-------|
| 5 | I. <i>Adagio ma non troppo – Allegro</i> | 13'23 |
| 6 | II. <i>Presto</i> | 2'08 |
| 7 | III. <i>Andante con moto ma non troppo. Poco scherzoso</i> | 6'47 |
| 8 | IV. <i>Alla danza tedesca. Allegro assai</i> | 3'09 |
| 9 | V. <i>Cavatina. Adagio molto espressivo</i> | 5'54 |
| 10 | VI. <i>Finale. Allegro</i> | 9'22 |

TT: 71'26

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.

For most listeners today, Ludwig van Beethoven's 'Harp' Quartet, composed just after the 'Emperor' Concerto in the summer of 1809, is a genial, unproblematic work, even more so after the determined innovations of the 'Razumovsky' quartets. Yet that was not how it struck Beethoven's contemporaries. The critic of the *Allgemeine musikalische Zeitung*, while acknowledging the quartet's genius, heard it as a blend of the bizarre and the fantastic, pervaded by a 'sombre, even lugubrious spirit'. He added that the initial *Adagio* 'would have made an excellent introduction to the following *Allegro* if it had not lost its way in an unnecessary confusion of harsh dissonances'.

Until this unnerving chromatic sequence the slow introduction exudes a mellow warmth, with recurrent flatwards drifts to the 'relaxing' key of A flat major. These flatwards tendencies also colour the main theme of the *Allegro*, whose bouts of *pizzicato* gave the quartet its familiar nickname. The *pizzicato* arpeggios sound amiable enough in the exposition. True to form, though, Beethoven later puts them to dramatic use: in a passage of prolonged suspense leading to the recapitulation; and, most spectacularly, in the coda, where they underpin a bout of concerto-like virtuosity for the first violin that erupts, thrillingly, from out of the blue.

The first movement's repeated drifts towards A flat find their fulfilment in the key of the *Adagio ma non troppo*, a luxuriant rondo on a broad melody sounded high in the first violin against a deep-toned accompaniment. This is as close to Italianate *bel canto* as Beethoven ever came. Between the melody's delicately ornamented returns (the second in gossamer *pizzicato* textures) are two contrasting episodes: the first, in a plaintive A flat minor, makes a fleeting reappearance in the coda, while the second is a rapt violin-cello duet against a murmuring viola accompaniment.

Although the scurrying C minor scherzo echoes the four-note 'fate' motif from the Fifth Symphony, the mood is far less ominous, with the *Presto* marking com-

plemented by the direction *leggieramente* ('lightly'). If you're initially fazed by the rhythm here, that's just what Beethoven intended. Indeed, one of Schubert's friends, Joseph Lanz, wrote that when the two of them heard the quartet in 1824 they were fascinated, and amused, by the music's metrical ambiguities 'where, within a 3/4 metre, the rhythm seemed to resemble 6/8 time'. The wild trio also recalls the Fifth Symphony – surely deliberately – in its rough parody of academic counterpoint. Beethoven seems to have wanted this section to be played as fast and as loud (*sempre fortissimo*) as possible.

After a repeat of the scherzo and trio the music gradually subsides to spectral *pianissimo* mutterings – shades again of the Fifth Symphony. The tension builds as the texture fragments. But the 'Harp' Quartet is a lyric, not an epic; and what follows is no triumphant paean but a set of straightforward variations on a graceful, faintly lopsided theme that teases us as to where the main beat comes. The six variations are alternately loud and boisterous, with a country dance flavour, and soft and reflective. The second features a ruminative solo for viola, while the inward, Brahmsian fourth variation – the movement's lyrical heart – is a sublime distillation of the theme's essence. In the sixth variation, marked *pianissimo*, Beethoven meditates on the theme over a pulsing cello pedal, with a magical new flatwards shift in the second half. This dovetails with the coda, which finally spirals into another bout of rustic revelry before the quartet closes, fittingly, with two nonchalant *piano* chords.

The 'Harp' Quartet was followed a year later by the violently compressed 'Quartetto serioso', Op. 95. Then came a gap of nearly fourteen years. The revised version of *Fidelio*, premièred in 1814, had marked the zenith of Beethoven's popular acclaim, and the culmination his so-called middle period. With a few exceptions – the 'Hammerklavier' Sonata, the *Missa solemnis* and the Ninth Symphony – his music now abandoned the monumental, heroic vision for a more introspective

questing. Yet while it is tempting to imagine Beethoven composing his five late quartets of 1824–26 in hermetic isolation from the world, the truth is that they were written for immediate performance and publication. Indeed, as Beethoven himself noted with satisfaction, there was a newly flourishing market for string quartets, stimulated not least by the popularity of his own Op. 18 and, increasingly, of his middle-period quartets.

The impetus for the **B flat major Quartet**, Op. 130, like its companions Op. 127 and Op. 132, was a commission from the Russian amateur cellist and occasional composer Prince Nicholas Galitzin (1794–1866). The fee for the three ‘Galitzin’ quartets was generous (as so often, Beethoven named his own price), though the composer did not live to receive it in full. He started work on the B flat major Quartet in May 1825, quickly drafted the first two movements, and adumbrated an aria-like movement in D flat major. This seems to have led him to an impasse; and for the moment he abandoned it in favour of a lighter piece that became the quartet’s third movement. Beethoven then decided to create a six-movement structure, along the lines of an eighteenth-century divertimento, by incorporating two extra pieces: an *Alla danza tedesca* (i.e. German dance) originally intended for Op. 132, and a reworking of the sketches for the D flat major aria, now in E flat major and entitled ‘Cavatina’. In August 1825 he wrote to Karl Holz, second violinist in the Schuppanzigh Quartet, that the quartet would be finished in ten or twelve days. But that was to reckon without the vast *Grosse Fuge* that Beethoven was plotting for the finale. Instead of twelve days, he needed until the end of November to complete the work.

When the B flat major Quartet was premièred in Vienna on 21st March 1826 (in a concert that also included the ‘Archduke’ Trio), Beethoven, now virtually stone deaf, waited in a nearby tavern for reactions. On learning that the *Presto* and the *Alla danza tedesca* were encored, his gruff response was ‘Why not the Fugue?’ But the final fugue, the most rebarbative piece he ever composed, had daunted and

baffled the audience. Beethoven swallowed his disappointment. Urged by his friends and the publisher Artaria, he agreed to provide an ‘easier’ replacement finale. Composed in November 1826, it turned out to be the last piece Beethoven completed.

Like the C sharp minor Quartet, Op. 131, Op. 130 is built on extreme contrasts, both within and between movements. Yet the whole quartet is unified by the ideas of the *Adagio* introduction. Its chromatically descending opening is, for instance, retraced at the outset of the *Andante* third movement; the rising sixth of bar two recurs pointedly in the lyrical second theme of the opening movement and at the start of the Cavatina; and the two-note cadential figure heard in bars two and four not only pervades the *Alla danza tedesca* but is transformed, with a change of rhythmic emphasis, into the *ostinato* motif that runs through the first movement’s development.

Beethoven closely integrates the solemn slow introduction into the main body of the movement. No sooner has the *Allegro* theme – a torrent of semiquavers in the inner parts counterpointed with fanfares in first violin and cello – got under way, than it breaks off for a few bars of the introductory *Adagio*. Twice more, before the development and at the start of the coda, fragments of the *Adagio* introduction alternate with snatches of the *Allegro* theme, creating an air of strange uncertainty. Amid these unsettling contrasts the central development provides an oasis of calm, with the cello singing a variant of the soulful second theme against the first violin’s fanfares and a softly repeated *ostinato* in second violin and viola.

The next three movements evoke a sublimated divertimento. The furtive *Presto* in B flat minor – as terse and epigrammatic as some of the late piano bagatelles – encloses a major-keyed trio in Beethoven’s most riotously ‘unbuttoned’ vein. In the D flat major *Andante*, with its delicate *scherzando* textures and brief moments of soaring lyricism, Beethoven infuses eighteenth-century decorum with his own waywardness and fantastic subtlety of detail. Set in the drastically contrasting key of G major, the *Alla danza tedesca* again evokes an earlier age in its themes. Their

treatment, though, is pure Beethoven: in the ‘hairpin’ dynamics which give the guileless dance/nursery tune a distinctly queasy feel, and the coda, where the players casually fragment the theme between themselves and present the first four bars in reverse order.

In the words of Karl Holz, who knew Beethoven well, the Cavatina, in E flat major, ‘cost the composer tears in the writing and provoked the confession that nothing he had written had so moved him’. Belying its title, this searching, confiding music – perhaps the supreme expression of Beethoven the lyricist – is no simple accompanied aria: the textures in the outer sections are subtly polyphonic, with overlapping countermelodies and imitations from the second violin, while the central section, marked *beklemmt* (‘oppressed’, ‘stifled’), in the dark key of C flat major, looks into the void, with its barely coherent sobbing figures over palpitating triplets.

Beethoven wanted both the *Grosse Fuge* and the finale that replaced it to follow the Cavatina without a break. Aligned in tone with the lighter central movements, especially the D flat major *Andante*, the new finale radically alters the balance of the quartet. With its slightly abstracted air, it might superficially seem like a throwback to a previous age. There is Haydnesque wit, too, as when the dancing main theme begins, after two bars of ‘till ready’ from the viola, in the ‘wrong’ key of C minor before correcting itself. (Two years later Schubert followed suit in the finale of his B flat major Sonata, D 960.) Some commentators have found the replacement finale too insubstantial for a work of such ambition. But this delightful movement, an amalgam of sonata and rondo, is unmistakably ‘late-Beethoven’ in its nonchalant contrapuntal mastery and its mixture of laconic dryness and (in the central episode) tender lyricism. While Beethoven had no reason in the autumn of 1826 to think that this would be his last completed movement, he bowed out with grace, whimsy – and perhaps a hint of an ironic smile.

© Richard Wigmore 2023

Chiaroscuro Quartet

Formed in 2005, the Chiaroscuro Quartet comprises 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 international ensemble performs music of the Classical and early Romantic periods on gut strings and with historical bows. The quartet’s unique sound – described in *The Observer* as ‘a shock to the ears of the best kind’ – is admired by audiences and critics all over Europe.

An acclaimed and growing discography includes recordings of music by Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn and Haydn. The ensemble was a prizewinner at the German Förderpreis Deutschlandfunk/Musikfest Bremen in 2013 and received Germany’s most prestigious CD award, the Preis der deutschen Schallplattenkritik, in 2015. Among the ensemble’s chamber music partners are renowned artists such as Kristian Bezuidenhout, Nicolas Baldeyrou, Chen Halevi, Trevor Pinnock, Malcolm Bilson, Jonathan Cohen and Christophe Coin.

Among the prestigious venues at which the Chiaroscuro Quartet has performed are the Vienna Konzerthaus, Carnegie Hall in New York, Concertgebouw Amsterdam, London’s Wigmore Hall, Auditorium du Louvre, Pierre Boulez Saal in Berlin as well as the Beethoven Haus Bonn and the Edinburgh International Festival.

www.chiaroscuroquartet.com

Ludwig van Beethovens „**Harfen-Quartett**“, im Sommer 1809 kurz nach dem Klavierkonzert Nr. 5 komponiert, erscheint den meisten heutigen Hörern als ein freundliches, unproblematisches Werk – zumal nach den „Rasumowsky“-Quartetten mit ihrem entschiedenen Innovationsdrang. Beethovens Zeitgenossen freilich sahen das anders. Der Kritiker der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* würdigte zwar die Genialität des Quartetts, empfand es aber als eine Mischung aus Bizarrem und Phantastischem sowie „von einem düsteren, wenn nicht gar trübseligen Geist durchsetzt“. Das anfängliche *Adagio*, so fügte er hinzu, würde „zu dem folgenden *Allegro* eine treffliche Einleitung seyn, wenn es sich nicht gegen das Ende hin in einen unnötigen Wirrwarr harter Dissonanzen verlöre“.

Bis zu dieser nervenaufreibenden chromatischen Sequenz strahlt die langsame Einleitung eine sanfte Wärme aus, in der wiederkehrende Abwärtswendungen die „entspannende“ Tonart As-Dur anklängen lassen. Derlei harmonische Abstiege prägen auch das Hauptthema des *Allegro*, dessen Pizzicato-Schüben das Quartett seinen bekannten Beinamen verdankt. Die Pizzicato-Arpeggien klingen in der Exposition ausgesprochen liebenswürdig, doch wie nicht anders zu erwarten setzt Beethoven sie später in dramatischerem Sinne ein: in einer spannungsgeladenen Passage, die zur Reprise führt, sowie – spektakulärster Moment – in der Coda, wo sie einen quasi-konzertanten Virtuositätsausbruch der 1. Violine unterstreichen, der in mitreißender Weise aus dem Nichts auftaucht.

Das wiederholte Abdriften des ersten Satzes Richtung As-Dur findet seine Erfüllung in der Tonart des *Adagio ma non troppo*, einem schwelgerischen Rondo auf einer hohen, weit ausschwingenden Melodie der 1. Violine über tief abschatierter Begleitung; nie ist Beethoven italienischem Belcanto nähergekommen als hier. Zwischen den filigran verzierten Melodiewiederholungen (die zweite in hauchdünnen Pizzicato-Texturen) erklingen zwei kontrastierende Episoden: die erste, in

klagendem as-moll, begegnet in der Coda flüchtig wieder, während die zweite ein entrücktes Violin/Violoncello-Duett zu raunender Bratschenbegleitung ist.

Obwohl das vorbeihuschende c-moll-Scherzo das viertönige „Schicksals“-Motiv aus der Fünften Symphonie aufgreift, ist die Stimmung weit weniger bedrohlich; die Tempoangabe *Presto* wird denn auch durch den Zusatz *leggieramente* („leicht“) ergänzt. Wenn Sie die rhythmische Gemengelage zunächst verwirrt, so entspricht dies genau Beethovens Absicht. Joseph Lanz, ein Freund Schuberts, berichtet, dass Schubert und er 1824 beim gemeinsamen Hören des Quartetts fasziniert und amüsiert die metrischen Zweideutigkeiten der Musik verfolgten – dort wo der Rhythmus sich innerhalb eines 3/4-Taktes dem 6/8-Takt anzuähneln scheint. Das wilde Trio erinnert in seiner groben Parodie des akademischen Kontrapunkts sicherlich nicht unbeabsichtigt auch an die Fünfte Symphonie. Beethoven scheint gewollt zu haben, dass dieser Abschnitt so schnell und so laut (*sempre fortissimo*) wie möglich gespielt wird.

Nach der Wiederholung von Scherzo und Trio verklingt die Musik allmählich in gespenstischem Pianissimo-Gemurmel – erneut Anklänge an die Fünfte Symphonie. Spannung baut sich auf, während die Textur zerfällt. Aber das „Harfen-Quartett“ ist ein lyrisches, kein episches Werk, und was folgt, ist kein triumphaler Lobgesang, sondern eine Folge geradliniger Variationen über ein anmutiges, etwas kauziges Thema, das uns schalkhaft über die Platzierung des Takthauptakzents im Unklaren lässt. Die sechs Variationen sind mal laut, ungestüm und volkstanzartig, mal sanft und besinnlich. In der zweiten Variation erklingt ein nachdenkliches Bratschensolo, während sich die introvertierte, an Brahms erinnernde vierte Variation – lyrisches Herzstück des Satzes – als erhabene Destillation des Themenkerns erweist. In der sechsten, im Pianissimo gehaltenen Variation sinnt Beethoven dem Thema über einem pulsierenden Orgelpunkt im Violoncello nach, und in der zweiten Hälfte folgt eine weitere magische Abwärtsbewegung. Die hieran anknüp-

fende Coda mündet schließlich in einen weiteren Schwung rustikaler Ausgelassenheit, bevor das Quartett passenderweise mit zwei nonchalanten *piano*-Akkorden endet.

Ein Jahr nach dem „Harfen-Quartett“ entstand das hochverdichtete „Quartetto serioso“ op. 95. Dann folgte eine Pause von fast vierzehn Jahren. Die revidierte Fassung von *Fidelio*, die 1814 uraufgeführt wurde, markierte den Höhepunkt von Beethovens Popularität und den Höhepunkt seiner sogenannten mittleren Periode. Mit wenigen Ausnahmen – der „Hammerklavier“-Sonate, der *Missa solemnis* und der Symphonie Nr. 9 – opferte seine Musik nun monumentale, heroische Visionen zugunsten der eher introspektiven Suche. Obwohl es verlockend ist, sich vorzustellen, dass Beethoven seine fünf späten Quartette der Jahre 1824–26 in hermetischer Abgeschlossenheit von der Welt komponierte, sind sie in Wahrheit für die sofortige Aufführung und Veröffentlichung entstanden. Wie Beethoven selber mit Genugtuung feststellte, erblühte ein neuer Markt für Streichquartette, der nicht zuletzt durch die Popularität seines eigenen op. 18 und zunehmend auch die seiner Quartette der mittleren Periode stimuliert wurde.

Den Anstoß für das **B-Dur-Quartett** op. 130 (wie auch für seine Begleiter op. 127 und op. 132) gab ein Auftrag des russischen Amateurcellisten und Gelegenheitskomponisten Fürst Nikolaus Galitzin (1794–1866). Das Honorar für die drei „Galitzin“-Quartette war großzügig (wie so oft hatte Beethoven den Preis selber bestimmt), doch der Komponist erlebte die volle Auszahlung nicht mehr. Im Mai 1825 begann er mit der Arbeit an dem B-Dur-Quartett, entwarf rasch die ersten beiden Sätze und skizzierte einen arienartigen Satz in Des-Dur. Dieser scheint ihn in eine Sackgasse geführt zu haben, und er gab ihn vorerst zugunsten eines leichteren Stücks auf, aus dem der dritte Satz des Quartetts erwuchs. Dann entschied Beethoven sich für eine sechssätzigte Gesamtform in der Art eines Divertimento des 18. Jahrhunderts, indem er zwei zusätzliche Stücke einfügte: Ein *Alla*

danza tedesca (Deutscher Tanz), das ursprünglich für op. 132 vorgesehen war, und eine Überarbeitung der Skizzen für die Des-Dur-Arie, nun in Es-Dur und unter dem Titel „Cavatina“. Im August 1825 schrieb er an Karl Holz, den Sekundgeiger des Schuppanzigh-Quartetts, dass das Quartett in zehn oder zwölf Tagen fertig sein würde. Doch dabei war die gewaltige *Große Fuge*, die Beethoven für das Finale plante, noch nicht mit eingerechnet. Statt zwölf Tagen benötigte er bis Ende November, um das Werk zu vollenden.

Als das B-Dur-Quartett am 21. März 1826 in Wien uraufgeführt wurde (in einem Konzert, in dem auch das „Erzherzog“-Trio erklang), wartete der inzwischen so gut wie stocktaube Beethoven in einem nahegelegenen Wirtshaus auf die Reaktionen. Als er erfuhr, dass das *Presto* und das *Alla danza tedesca* auf Wunsch des Publikums hin wiederholt wurden, lautete seine barsche Antwort: „Warum nicht die Fuge?“ Diese Schlussfuge aber – das widerspenstigste Stück, das er je komponiert hat – hatte das Publikum eingeschüchtert und ratlos gemacht. Beethoven schluckte seine Enttäuschung hinunter und willigte auf Drängen seiner Freunde und des Verlegers Artaria ein, ein „leichteres“ Ersatzfinale zu liefern. Im November 1826 entstanden, sollte es die letzte Komposition sein, die er vollendete.

Wie das cis-moll-Quartett op. 131 baut auch op. 130 auf extremen Kontrasten sowohl innerhalb als auch zwischen den Sätzen auf. Dennoch wird das gesamte Quartett durch die Ideen der *Adagio*-Einleitung geeint. Ihr chromatisch absteigender Beginn etwa wird am Anfang des dritten Satzes (*Andante*) wieder aufgegriffen; die aufsteigende Sexte aus Takt zwei kehrt pointiert im lyrischen zweiten Thema des Eingangssatzes und zu Beginn der Cavatina wieder; die zweistimmige Kadenzfigur, die in den Takten zwei und vier erklingt, durchdringt nicht nur das *Alla danza tedesca*, sondern wird durch Änderung der rhythmischen Betonung in das Ostinato-Motiv umgewandelt, das die Durchführung des ersten Satzes prägt.

Beethoven bindet die feierliche langsame Einleitung eng in den Hauptteil des

Satzes ein. Kaum hat das *Allegro*-Thema – eine Flut von Sechzehntelnoten in den Mittelstimmen, kontrapunktiert mit Fanfaren in 1. Violine und Violoncello – begonnen, wird es für einige Takte des einleitenden *Adagios* unterbrochen. Noch zweimal, vor der Durchführung und zu Beginn der Coda, wechseln sich Fragmente der *Adagio*-Einleitung mit Fetzen des *Allegro*-Themas ab, was eine seltsame Unsicherheit erzeugt. Inmitten dieser beunruhigenden Kontraste bietet die zentrale Durchführung eine Oase der Ruhe, in der das Violoncello eine Variante des gefühlvollen zweiten Themas gegen die Fanfaren der 1. Violine und ein sanft wiederholtes Ostinato der 2. Violine und der Bratsche singt.

Die nächsten drei Sätze lassen an ein sublimiertes Divertimento denken. Das verstohlene *Presto* in b-moll – so knapp und epigrammatisch wie einige der späten Klavierbagatellen – umschließt ein Dur-Trio, das Beethoven von seiner wildesten, zügellosesten Seite zeigt. Im Des-Dur-*Andante* mit seinen zarten Scherzando-Texturen und kurzen Momenten auffliegender Poesie verleiht Beethoven den Gepflogenheiten des 18. Jahrhunderts seine unberechenbare Eigensinnigkeit und fantastische Raffinesse fürs Detail. Das in der drastisch kontrastierenden Tonart G-Dur stehende *Alla danza tedesca* beschwört mit seinen Themen eine ältere Zeit herauf. Ihre Behandlung allerdings ist purer Beethoven – in der durch Crescendo/Decrescendo-Gabeln markierten Dynamik, die dem arglosen Tanz- oder Wiegenlied einen ausgesprochen eigentümlichen Akzent verleiht, und in der Coda, in der die Spieler das Thema beiläufig unter sich aufteilen und die ersten vier Takte in umgekehrter Reihenfolge präsentieren.

Nach den Worten von Karl Holz, der Beethoven gut kannte, rührte die Cavatina in Es-Dur „den Komponisten zu Tränen, und führte zu dem Bekenntnis, dass keine seiner Kompositionen ihn so sehr bewegt hatte“. Entgegen ihrem Titel ist diese suchende, vertrauensseelige Musik – höchster Ausdruck vielleicht des Lyrikers Beethoven – keine schlichte Arie mit Begleitung: Die Texturen in den Außenteilen

sind subtil polyphon, mit überlagernden Gegenmelodien und Imitationen der 2. Violine, während der „beklemmt“ überschriebene Mittelteil in der dunklen Tonart Cäs-Dur mit seinen kaum zusammenhängenden Seufzerfiguren über pochenden Triolen ins Leere blickt.

Beethoven wollte, dass sowohl die *Große Fuge* als auch das Ersatzfinale ohne Unterbrechung auf die Cavatina folgten. Im Duktus den leichteren Mittelsätzen – insbesondere dem Des-Dur-*Andante* – entsprechend, verändert das neue Finale das Gleichgewicht des Quartetts radikal. Mit seinem leicht abstrakten Kolorit mag es auf den ersten Blick wie ein Rückgriff auf eine ältere Zeit wirken. Es hat aber auch Haydn'schen Witz, etwa wenn das tänzerische Hauptthema nach zwei einstimmenden Bratschentakten in der „falschen“ Tonart c-moll beginnt, bevor es sich korrigiert. (Zwei Jahre später folgte Schubert diesem Beispiel im Finale seiner B-Dur-Sonate D 960). Manchen Betrachtern erscheint das Ersatzfinale als zu substanzlos für ein Werk dieses Anspruchs. Doch dieser reizvolle Satz, ein Amalgam aus Sonate und Rondo, ist in seiner nonchalanten kontrapunktischen Meisterschaft und seiner Mischung aus lakonischer Trockenheit und (in der zentralen Episode) zarter Lyrik unverkennbar „später Beethoven“. Auch wenn Beethoven im Herbst 1826 keinen Grund zu der Annahme hatte, dass dies sein letztes vollendetes Werk sein würde, verabschiedete er sich mit Anmut, gehobener Laune – und vielleicht dem Hauch eines ironischen Lächelns.

© *Richard Wigmore 2023*

Chiaroscuro Quartett

Das 2005 gegründete Chiaroscuro Quartett besteht aus Alina Ibragimova (Russland) und Pablo Hernán Benedí (Spanien) an den Violinen, der schwedischen Bratschistin Emilie Hörnlund und der Violoncellistin Claire Thirion aus Frankreich. Dieses internationale Ensemble, das die Zeitschrift *Gramophone* als „Vorreiter für die authentische Aufführung von Kammermusik der Hochklassik“ bezeichnet hat, spielt Musik der Klassik und Frühromantik auf Darmsaiten und mit historischen Bögen. Der einzigartige Klang des Quartetts – „ein hochwillkommener Schock für die Ohren“ (*The Observer*) – wird von Publikum und Kritikern in ganz Europa gefeiert.

Die anwachsende und mit großem Beifall bedachte Diskographie des Quartetts umfasst Aufnahmen von Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Haydn. Das Ensemble erhielt 2013 den „Förderpreis Deutschlandfunk/Musikfest Bremen“ und 2015 den „Preis der deutschen Schallplattenkritik“, die renommierteste CD-Auszeichnung Deutschlands. Zu den Kammermusikpartnern des Ensembles zählen renommierte Künstler wie Kristian Bezuidenhout, Nicolas Baldeyrou, Chen Halevi, Trevor Pinnock, Malcolm Bilson, Jonathan Cohen und Christophe Coin.

Zu den renommierten Orten, an denen das Chiaroscuro Quartett auftritt, gehören das Wiener Konzerthaus, die Carnegie Hall in New York, das Concertgebouw Amsterdam, die Londoner Wigmore Hall, das Auditorium du Louvre, der Pierre Boulez Saal in Berlin sowie das Beethoven Haus Bonn und das Edinburgh International Festival.

www.chiaroscuroquartet.com

Pour la plupart des mélomanes d'aujourd'hui, le **Quatuor « les Harpes »** de Ludwig van Beethoven, composé juste après le Concerto « Empereur » au cours de l'été 1809, est une œuvre avenante ne posant aucun défi, surtout après les innovations marquantes des quatuors « Razumovski ». Ce n'est pourtant pas ainsi qu'il a été perçu par les contemporains de Beethoven. Le critique de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, tout en reconnaissant l'ingéniosité du quatuor, y entendait un mélange de bizarre et de fantastique, empreint d'un « esprit sombre, voire lugubre ». Il ajoute que l'*Adagio* initial « aurait constitué une excellente introduction à l'*Allegro* suivant s'il ne s'était égaré dans une vaine confusion de dissonances crues ».

Jusqu'à cette séquence chromatique déconcertante, l'introduction lente d'où émane une douce chaleur est mâtinée d'allusions à la tonalité « relaxante » de la bémol majeur. Celles-ci colorent également le thème principal de l'*Allegro* dont les nombreux *pizzicatos* ont donné au quatuor le surnom par lequel il est connu. Dans l'exposition, les arpèges joués *pizzicato* ont un caractère plutôt agréable. Fidèle à lui-même, Beethoven les utilise plus loin à des fins dramatiques : dans un passage caractérisé par un suspense prolongé menant à la réexposition et, de façon plus spectaculaire, dans la coda, où ils soutiennent un accès de virtuosité digne d'un concerto pour le premier violon qui surgit, palpitant, de nulle part.

Les allusions répétées du premier mouvement à la tonalité de la bémol majeur trouvent leur aboutissement dans l'*Adagio ma non troppo*, un rondo luxuriant basé sur une mélodie développée et exposée dans le registre aigu par le premier violon sur un accompagnement aux sonorités profondes. Beethoven ne saurait être plus près du *bel canto* italien. Deux épisodes contrastés s'insèrent entre les retours délicatement ornements de la mélodie (le second dans des textures vaporeuses de *pizzicatos*) : le premier, dans un la bémol mineur plaintif, fait une réapparition fugace dans la coda, tandis que le second est un duo passionné du violon et du

violoncelle sur un accompagnement d'alto murmurant.

Bien que le scherzo en ut mineur fasse écho au motif de quatre notes dit « du destin » de la Cinquième Symphonie, l'atmosphère est ici beaucoup moins inquiétante, le *Presto* étant tempéré par l'indication *leggieramente* (« légèrement »). La surprise initiale provoquée par le rythme est exactement la réaction que souhaitait Beethoven. En effet, un ami de Schubert, Joseph Lanz, a écrit qu'alors qu'ils écoutaient ensemble le quatuor en 1824, ils ont été fascinés et amusés par les ambiguïtés métriques de la musique « où, dans une mesure à 3/4, le rythme semblait s'apparenter à un 6/8 ». Le trio emporté rappelle encore une fois la Cinquième Symphonie – sans doute à dessein – dans sa parodie grossière du contrepoint académique. Beethoven semble avoir voulu que cette section soit jouée aussi vite et aussi retentissant (*sempre fortissimo*) que possible.

Après une répétition du scherzo et du trio, la musique s'apaise progressivement pour laisser place à des murmures spectraux *pianissimo* qui rappellent à nouveau la Cinquième Symphonie. La tension croît au fur et à mesure que la texture se fragmente. Mais le Quatuor « les Harpes » est lyrique et non épique, et ce qui suit n'est pas un hymne triomphal mais une série de variations résolues sur un thème gracieux, légèrement asymétrique, qui nous laisse dans l'incertitude quant à l'endroit où tombe le temps fort. Les six variations sont tantôt bruyantes et endiablées avec un parfum de danse campagnarde, tantôt douces et réfléchies. La seconde fait entendre un solo méditatif à l'alto, tandis que la quatrième variation, intérieure et brahmsienne – le cœur lyrique du mouvement – est une distillation sublime de l'essence du thème. Dans la sixième variation, marquée *pianissimo*, Beethoven médite sur le thème sur une pédale de violoncelle pulsée, avec une nouvelle allusion magique dans la seconde moitié. Cette variation s'accorde avec la coda, qui se transforme finalement en un nouvel épisode de réjouissances rustiques, avant que le quatuor ne se termine, comme il se doit, sur deux accords nonchalants dans la nuance *piano*.

Le Quatuor « les Harpes » fut suivi un an plus tard de l'extrêmement dense « Quartetto serioso », op. 95. Puis survint une interruption de près de quatorze ans. La version révisée de *Fidelio*, créée en 1814, avait marqué l'apogée de la popularité de Beethoven et le point culminant de sa période dite médiane. À quelques exceptions près – la Sonate « Hammerklavier », la *Missa solemnis* et la Neuvième Symphonie – sa musique sacrifiait désormais les visions monumentales et héroïques au profit d'une quête plus introspective. S'il est tentant d'imaginer que Beethoven a composé ses cinq quatuors tardifs de 1824–26 dans un isolement complet, la vérité est qu'ils ont en réalité été écrits en vue d'une exécution et d'une publication immédiates. En effet, comme Beethoven lui-même l'a noté avec satisfaction, le marché des quatuors à cordes vivait alors une floraison, stimulé notamment par la popularité de son propre opus 18 et, de plus en plus, par celle de ses quatuors de la période médiane.

Le **Quatuor en si bémol majeur**, op. 130, comme ses compagnons op. 127 et op. 132, est né d'une commande du prince russe Nicholas Galitzine (1794–1866), violoncelliste amateur et, à l'occasion, compositeur. Les honoraires pour les trois quatuors « Galitzine » étaient généreux (comme souvent, Beethoven avait fixé son propre prix), mais le compositeur n'a pas vécu assez longtemps pour les recevoir en totalité. Il commença à travailler sur le Quatuor en si bémol majeur en mai 1825, ébaucha rapidement les deux premiers mouvements et esquissa un mouvement en ré bémol majeur ressemblant à une aria. Ce dernier semble l'avoir conduit à une impasse et il l'abandonna provisoirement au profit d'une pièce plus légère qui allait devenir le troisième mouvement du quatuor. Beethoven décida alors de créer une structure en six mouvements, sur le modèle d'un divertimento du XVIII^e siècle, en incorporant deux pièces supplémentaires : une *Alla danza tedesca* (c'est-à-dire une danse allemande) esquissée à l'origine pour le Quatuor en la mineur opus 132, et un remaniement des esquisses de l'aria en ré bémol majeur, désormais en mi bémol

majeur et intitulée « Cavatina ». En août 1825, il écrivit à Karl Holz, second violon du Quatuor Schuppanzigh, que le quatuor serait terminé en dix ou douze jours. Mais c'était sans compter sur la vaste *Grande Fugue* qu'il avait prévue en guise de finale. Au lieu de douze jours, il lui fallut jusqu'à la fin du mois de novembre pour achever l'œuvre.

À la première exécution du Quatuor en si bémol majeur à Vienne le 21 mars 1826 (lors d'un concert qui incluait également le Trio « Archiduc »), Beethoven, devenu pratiquement sourd, attendit les réactions dans une taverne voisine. Lorsqu'il apprit que le *Presto* et l'*Alla danza tedesca* avaient été bissés, il répondit d'un ton bourru : « Pourquoi pas plutôt la fugue ? ». Mais la fugue conclusive, la pièce la plus rébarbative qu'il ait jamais composée, avait déconcerté le public. Beethoven ravala sa déception. Pressé par ses amis et par l'éditeur Artaria, il accepta de fournir un autre finale, plus « facile ». Composé en novembre 1826, ce mouvement fut la dernière pièce que Beethoven termina.

Comme le Quatuor en ut dièse mineur, opus 131, l'opus 130 est construit sur des contrastes extrêmes, tant à l'intérieur des mouvements qu'entre eux. Pourtant, l'ensemble du quatuor est unifié par les idées de l'introduction *Adagio*. Son ouverture chromatique descendante est, par exemple, reprise au début du troisième mouvement *Andante* ; la sixte ascendante de la mesure 2 revient clairement dans le second thème lyrique du mouvement d'ouverture et au début de la *Cavatine* ; enfin, la figure cadentielle de deux notes entendue aux mesures 2 et 4, non seulement imprègne l'*Alla danza tedesca* mais se transforme, avec un changement d'accentuation rythmique, en motif ostinato qui parcourt l'ensemble du développement du premier mouvement.

Beethoven intègre étroitement l'introduction lente solennelle dans le corps principal du mouvement. À peine le thème de l'*Allegro* – un torrent de doubles croches au second violon et à l'alto auquel s'opposent des fanfares au premier violon et au

violoncelle – est-il lancé qu’il s’interrompt pour faire entendre quelques mesures de l’*Adagio* introductif. Par deux fois encore, avant le développement et au début de la coda, des fragments de l’introduction *Adagio* alternent avec des bribes du thème *Allegro*, créant une étrange incertitude. Au milieu de ces contrastes troublants, le développement central apparaît comme une oasis de calme, le violoncelle chantant une variante du deuxième thème plein d’âme en opposition aux fanfares du premier violon et un *ostinato* répété avec douceur par le second violon et l’alto.

Les trois mouvements suivants évoquent un divertimento sublimé. Le furtif *Presto* en si bémol mineur – aussi laconique et épigrammatique que certaines des dernières bagatelles pour piano – renferme un trio dans une tonalité majeure et dans la veine la plus décontractée de Beethoven. Dans l’*Andante* en ré bémol majeur, avec ses délicates textures *scherzando* et ses brefs moments de lyrisme exacerbé, Beethoven insuffle au décorum du XVIII^e siècle sa propre désinvolture et une extraordinaire subtilité de détails. Dans la tonalité très contrastée de sol majeur, l’*Alla danza tedesca* évoque à nouveau une époque antérieure avec ses thèmes. Leur traitement, cependant, est typiquement beethovénien : les indications dynamiques, rappelant des épingles à cheveux, contribuent à créer une sensation de malaise dans l’air de danse et de comptine sans artifice, et dans la coda, où les instrumentistes fragmentent négligemment le thème entre eux et présentent les quatre premières mesures dans l’ordre inverse.

Selon Karl Holz, qui connaissait bien Beethoven, la *Cavatine*, en mi bémol majeur, « a ému le compositeur aux larmes pendant l’écriture et confessa que rien de ce qu’il avait écrit auparavant ne l’avait autant troublé ». Contrairement à son titre, cette musique pénétrante au ton confidentiel – peut-être l’expression suprême de Beethoven à son plus lyrique – n’est pas qu’une simple aria accompagnée : les textures des sections extérieures sont subtilement polyphoniques, avec des contremélodies et des imitations du second violon qui se chevauchent, tandis que la

section centrale, marquée *beklemmt* (« opprimé », « étouffé »), dans la tonalité sombre d'ut bémol majeur, regarde dans le vide, avec ses motifs sanglotant à peine cohérents sur des triolets palpitants.

Beethoven voulait que tant la *Grande Fugue* que le finale qui la remplaça s'enchaînent à la *Cavatine* sans interruption. Aligné sur les mouvements centraux plus légers, notamment l'*Andante* en ré bémol majeur, le nouveau finale modifie radicalement l'équilibre du quatuor. Avec son allure légèrement abstraite, il peut apparaître, à première vue, comme un retour à une époque antérieure. Il y règne aussi un climat haydnien, comme lorsque le thème principal dansant commence, après deux mesures d'« attente imminente » de l'alto, dans la « mauvaise » tonalité d'ut mineur avant de se reprendre. (Deux ans plus tard, Schubert fera de même dans le finale de sa Sonate en si bémol majeur, D 960). Certains commentateurs ont trouvé que le second finale manquait de substance pour une œuvre d'une telle ampleur. Mais ce délicieux mouvement, un amalgame de sonate et de rondo, est indubitablement du « Beethoven tardif » par sa maîtrise contrapuntique nonchalante et son mélange de sécheresse laconique et (dans l'épisode central) de lyrisme tendre. Bien que Beethoven n'avait aucune raison, à l'automne 1826, de penser qu'il s'agissait là du dernier mouvement qu'il compléterait, il a tiré sa révérence avec grâce, fantaisie – et peut-être l'ombre d'un sourire ironique.

© *Richard Wigmore 2023*

Quatuor Chiaroscuro

Fondé en 2005, le Quatuor Chiaroscuro se compose des violonistes Alina Ibragimova, originaire de Russie, Pablo Hernán Benedí d'Espagne, de l'altiste suédois Emilie Hörnlund 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 et du début de la période romantique 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.

Sa discographie, qui ne cesse de s'enrichir, comprend des enregistrements consacrés à Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn et Haydn. L'ensemble a été lauréat 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.

Parmi les salles prestigieuses dans lesquelles le Quatuor Chiaroscuro s'est produit, mentionnons le Konzerthaus de Vienne, le Carnegie Hall (New York), le Concertgebouw d'Amsterdam, le Wigmore Hall (Londres), l'Auditorium du Louvre, la Pierre Boulez Saal (Berlin) ainsi que la Beethoven Haus de Bonn. Le quatuor s'est également produit dans le cadre du Festival international d'Édimbourg.

www.chiaroscuroquartet.com

Instrumentarium:

Alina Ibragimova: Violin by Andrea Amati 1570, kindly on loan from 'Jumpstart Jr Foundation'
Pablo Hernán Benedi: Violin by Nicolo Amati c. 1675, kindly on loan from Beare's International Violin Society
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: 18th–22nd May 2022 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; MADI 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
Mastering: Matthias Spitzbarth

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Richard Wigmore 2023
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © Juan Hitters
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-2668 © & © 2023 BIS Records AB, Sweden

Claire Thirion, Emilie Hörnlund, Pablo Hernán Benedí, Alina Ibragimova
© Eva Vermandel



BIS-2668