



# BEETHOVEN

String Quartets, Op. 59 Nos 1&2

CHIAROSCURO QUARTET

## van BEETHOVEN, Ludwig (1770-1827)

### String Quartet No. 7 in F major

'Razumovsky', Op. 59 No. 1 (1806) 38'33

- |   |                                                  |       |
|---|--------------------------------------------------|-------|
| 1 | <i>I. Allegro</i>                                | 9'53  |
| 2 | <i>II. Allegretto vivace e sempre scherzando</i> | 8'30  |
| 3 | <i>III. Adagio molto e mesto</i>                 | 11'26 |
| 4 | <i>IV. Thème russe. Allegro</i>                  | 8'17  |

### String Quartet No. 8 in E minor,

'Razumovsky', Op. 59 No. 2 (1806) 38'45

- |   |                                                 |       |
|---|-------------------------------------------------|-------|
| 5 | <i>I. Allegro</i>                               | 14'49 |
| 6 | <i>II. Molto adagio</i>                         | 11'42 |
| 7 | <i>III. Allegretto - Maggiore (Thème russe)</i> | 6'06  |
| 8 | <i>IV. Finale. Presto</i>                       | 5'51  |

TT: 77'31

### Chiaroscuro Quartet

Alina Ibragimova & Charlotte Saluste-Bridoux violins

Emilie Hörnlund viola

Claire Thirion cello

Young men travelling to Vienna on the Grand Tour at the turn of the nineteenth century would often comment on two particular attractions: the quality and abundance of music, and the number of brothels within the city walls. Beethoven took rich advantage of the former and was no stranger to the latter. Cultured Russian, Polish and Hungarian aristocrats featured prominently in the city's musical life. Those who could afford it even supported their own string quartets. Among these was Count Andrey Kyrillovich Razumovsky, Russian ambassador in Vienna and a good amateur violinist who from 1808 to 1814, when his house burned down, maintained a house quartet led by Beethoven's longstanding friend Ignaz Schuppanzigh (Razumovsky himself sometimes played second violin). A few years earlier Schuppanzigh had 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, as they are always dubbed.

The new quartets were probably played before a select audience of musically knowledgeable 'insiders' at Razumovsky's Viennese residence before semi-public performances in February 1807. Not surprisingly, their unprecedented scale and rhetorical force baffled many early listeners. 'Mad' and 'crazed' were epithets routinely thrown around by Beethoven's more conservative critics. Hostile contemporary verdicts on the Razumovskys included phrases such as 'Verrückte Musik' ('crazy music') and 'Flickwerk eines Wahnsinnigen' ('The botched work of a madman'). 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. When the Italian violinist Felix Radicati admitted he found them incomprehensible, Beethoven allegedly retorted: ‘Oh, they are not for you, but for a later age.’ The story may have grown in the telling. But while Beethoven’s Op. 18 quartets rapidly made their way in the amateur market, 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.

When that Viennese critic described the new quartets as ‘very long’, he must have been thinking above all of **No. 1 in F major**. In 1806 it was almost certainly the longest string quartet ever composed. This is the Eroica among Beethoven’s quartets, combining expansiveness of design with an unprecedented weight and density of argument. The first two movements, especially, explore extremes of register and timbre. Each of the four movements unfolds in a fully developed, if characteristically idiosyncratic, sonata form, creating a sonata orgy without parallel in Beethoven’s output. The very opening, with its *echt*-Beethovenian combination of spaciousness and tension, establishes the quartet’s scale. The poise of the broad, tranquil melody, shared between cello and first violin, is subtly undermined by floating harmonies that never emphatically establish the tonic key. A firm F major chord, in root position, is only sounded with the first *fortissimo* in bar 19. Already we know that Beethoven is working on a huge canvas.

The central development, enclosing a *pianissimo* fugato in the audaciously remote key of E flat minor, is still more expansive. After a spectacular buildup that takes the first violin to the stratosphere and the cello to the depths, the recapitulation

radically reinterprets the events of the exposition. Near the beginning the cello's harmonically unstable repeated G drops a semitone to initiate a majestic shift to D flat major, with a wonderful effect of relaxation. As in the *Eroica* Symphony, the music's scale demands a correspondingly momentous coda. In a magnificent apotheosis, the main theme is thundered out fortissimo, punctured by off-beat accents above drone-like fifths in the cello.

Beethoven follows this vast opening Allegro with a wildly eccentric *Allegretto vivace e sempre scherzando* that grows from the cello's laconic rhythmic monotone. Living up to its '*sempre scherzando*' designation, the movement wears an air of teasing, occasionally truculent, instability. It ranges from the capricious banter of the opening, via dolce lyricism to the romantic pathos of the F minor melody in the second group of themes. Anticipating Beethoven's late quartets, melodic lines are frequently fragmented between the instruments. Although in sonata form, with a long, tonally audacious development, the music behaves in very un-sonata-like ways. The recapitulation, for instance, enters casually, not with the monotone but with the *dolce* melody. Of all the movements in the three Razumovsky quartets, this evidently proved the most perplexing for early listeners.

Over the *Adagio molto e mesto* (= 'sadly') in F minor – a traditional key of melancholy and mourning – Beethoven wrote the inscription 'a willow or acacia over my brother's grave' in the preparatory sketches. This may, or may not, be an allusion to his brother Georg, who had died in infancy in 1783. Whatever Beethoven's intended meaning, the movement is one of his noblest elegies, a more intimate counterpart to the *Eroica*'s funeral march. First violin and cello, often singing in its highest register, vie in grieving eloquence, the textures replete with 'sighing' appoggiaturas.

The *Adagio* never reaches a full close. Instead, sorrow is dissipated by a skittering violin cadenza that leads straight into the finale. Fulfilling Razumovsky's request, the cello now introduces a Russian folk tune beneath a sustained violin

trill. The tune, ‘Ah my luck, such luck!’, tells of an old battle-weary soldier. Beethoven changes its character from Slavic modal-flavoured melancholy to a jaunty dance that hovers hauntingly between F major and D minor. We can only guess at Razumovsky’s reaction. Mixing the comic and ‘learned’ styles, *à la* Haydn, Beethoven then has fun working fragments of the Russian tune in various contrapuntal combinations. Contrast comes courtesy of a suave lyrical melody sung by the second violin beneath the first violin’s oscillating octaves. In the coda, after a mock-serious fugato, Beethoven finally atones for his irreverent treatment of the Russian theme by slowing it down and adorning it with soulful chromatic harmonies.

Each of the three ‘Razumovsky’ quartets is intensely, almost aggressively, individual. In contrast to the vast, tranquil expanses of No. 1, the first movement of **No. 2 in E minor** is nervy and labile, with its unsettling pauses (even more than usual in Beethoven, silence is a crucial part of the music’s structure), volatile tonality and abrupt swings between brusqueness and yearning lyricism. Melodic lines, so spacious in Op. 59 No. 1, are here fleeting and fragmentary. At the opening Beethoven contrasts a blunt forte statement and a quizzical *piano* response which is repeated a semitone higher in the ‘Neapolitan’ key of F major. Each phrase is punctuated by tense silence. These dramatic semitone shifts, with their intervening pauses, initiate both the development and the coda. In the latter a mysterious sequence of modulations – far broader than anything else in this highly strung movement – spirits the music to the esoteric regions of G sharp minor before a fortissimo statement of the opening phrase bluntly reasserts the home key.

The *Molto adagio*, in the luminous key of E major, is the most exalted of the great hymnic slow movements of Beethoven’s middle period, a more private counterpart to the *Adagio* of the contemporary Fourth Symphony. According to Beethoven’s pupil Carl Czerny, the composer conceived this music while gazing at the ‘star-studded heavens’ and contemplating the music of the spheres. In full

sonata form, the movement unfolds with infinite spaciousness. The opening chorale theme is heard five times, always in a fresh texture and newly harmonised. Subsequent themes include an *espressivo* melody played in imitation against a 'drum' figure in the first violin, and, to conclude the exposition, a gently rocking theme, like a celestial lullaby. The development combines the lullaby with the first two notes of the chorale and builds a glowing climax in a sequence of broad modulations. Beethoven caps even this climax in the coda, thundering out the chorale fortissimo in dissonant harmony, before the lullaby restores tranquillity.

The third movement is *sui generis*: an agitated, obsessive piece, neither Minuet nor Scherzo, with spare textures and limping syncopated rhythms that seem to equivocate between 3/4 and 6/8 time. (If you want to be sure of the beat, follow the cello). As in the first movement, Beethoven makes a prominent feature of abrupt plunges to the key of the Neapolitan second, F major. Like the finale of Op. 59 No. 1, the Trio – which comes round twice – incorporates a Russian theme, as requested by Razumovsky: here a hymn of praise to God, later used by Mussorgsky (in *Boris Godunov*), Rachmaninov and others. Yet again Beethoven seems to be poking fun at the noble melody, working it in mock-fugal style against uncouth counterpoints. As in Op. 59 No. 1, he then makes last-minute amends for his rough antics with an exquisite soft harmonisation of the theme.

So far all the movements have been in E minor or major. And it was perhaps to offset the prevalence of E that the sonata-rondo finale – a quick military march – begins as if in C major, touching E minor at the end of the first phrase but not consolidating it until much later. Beethoven has fun exploiting this C major-E minor dichotomy throughout the movement. Before each return of the main theme he keeps us in suspense by tossing around a tiny three-note figure between the instruments – a comic ploy he was not too proud to borrow from his one-time teacher Haydn. A contrasting theme in B minor brings a touch of pathos. As the recapitulation merges into the coda, the silences and Neapolitan

deflections distantly echo the similar moves in the first movement. Then, after a final *fortissimo* statement of the theme, a speeded-up send-off rams home an unequivocal E minor. This is the only Beethoven quartet to end in the minor key. Yet the ultimate impression is one of defiant energy, laced with boisterous humour, rather than anything approaching tragedy.

© *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, 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. It has performed on tour in Japan and the USA, and appeared at the Vienna Konzerthaus, Edinburgh International Festival, Beethoven-Haus Bonn and Salzburg Mozarteum.

*[www.chiaroscuroquartet.com](http://www.chiaroscuroquartet.com)*



Junge Männer, die um 1800 auf ihrer „Grand Tour“ nach Wien reisten, berichteten oft über zwei besondere Attraktionen: die Qualität und Fülle der Musik und die Anzahl der Bordelle innerhalb der Stadtmauern. Beethoven nutzte die Vorteile des Ersteren, und auch das Letztere war ihm nicht fremd. Die kultivierten russischen, polnischen und ungarischen Aristokraten spielten eine wichtige Rolle im Musikleben der Stadt. Diejenigen, die es sich leisten konnten, unterhielten sogar ihre eigenen Streichquartette. Zu ihnen gehörte Graf Andrej Kyrillowitsch Razumowsky, russischer Botschafter in Wien und ein guter Amateurgeiger, der von 1808 bis 1814, als sein Haus abbrannte, ein Hausquartett beschäftigte, das von Beethovens langjährigem Freund Ignaz Schuppanzigh angeführt wurde (Razumowsky selbst spielte manchmal die zweite Geige). Einige Jahre zuvor hatte Schuppanzigh ein professionelles Quartett gegründet, das in einem Saal des Wiener Restaurants *Zum römischen Kaiser* Konzerte gab; 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 1804/5, aber erst im Mai 1806, unmittelbar nach der Fertigstellung des Vierten Klavierkonzerts, begann Beethoven mit der ernsthaften Arbeit an den „Razumovsky“-Quartetten, wie sie seither genannt werden.

Wahrscheinlich wurden die neuen Quartette vor einer halböffentlichen Aufführung im Februar 1807 in Razumovskys Wiener Residenz vor einem ausgewählten Publikum von musikalisch versierten „Insidern“ gespielt. Es überrascht nicht, dass ihr beispielloser Umfang und ihre rhetorische Kraft viele frühe Zuhörer verblüfften. „Verrückt“ und „wirr“ waren Epitheta, mit denen Beethovens konservativere Kritiker routinemäßig um sich warfen. Feindselige zeitgenössische Urteile über die Razumovskys enthielten Ausdrücke wie „Verrückte Musik“ und „Flickwerk eines Wahnsinnigen“. Der Wiener Korrespondent der Allgemeinen musikalischen Zeitung gab eine wohlüberlegte Rezension ab, in der er feststellte: „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*“. Aber „schwierig“ blieben sie, sowohl technisch als auch interpretatorisch – jenseits der Reichweite der meisten Amateurquartette. Als der italienische Geiger Felix Radicati zugab, dass er sie unverständlich fand, soll Beethoven erwidert haben: „*Sie sind auch nicht für Sie, sondern für eine spätere Zeit*“. Diese Geschichte mag im Laufe der Zeit entstanden sein. Doch während sich Beethovens Quartette op. 18 rasch auf dem Amateurmarkt durchsetzten, sollten die Razumovskys erst mit dem Aufkommen des professionellen Streichquartetts und der Einrichtung regelmäßiger öffentlicher Kammerkonzerte in den 1820er Jahren eine breitere Anerkennung finden.

Als der Wiener Kritiker die neuen Quartette als „sehr lang“ bezeichnete, dachte er wohl vor allem an das **Nr. 1 in F-Dur**. Im Jahr 1806 war es mit ziemlicher Sicherheit das längste jemals komponierte Streichquartett. Es ist die *Eroica* unter Beethovens Quartetten, denn es verbindet die Weite der Gestaltung mit einer noch nie dagewesenen Schwere und Dichte der Argumentation. Vor allem die ersten beiden Sätze erforschen die Extreme der Tonlagen und Klangfarben. Jeder der vier Sätze entfaltet sich in einer voll entwickelten, wenn auch charakteristisch idiosynkratischen Sonatenform, sodass hier eine Sonatenorgie ohnegleichen in Beethovens Schaffen stattfindet. Schon der Anfang mit seiner echt Beethovenschen Kombination aus Weite und Spannung legt die Größenordnung des Quartetts fest. Die Ausgewogenheit der breiten, ruhigen Melodie, die sich Cello und erste Violine teilen, wird auf subtile Weise durch schwebende Harmonien untergraben, die die Tonika nie nachdrücklich festlegen. Ein fester F-Dur-Akkord in Grundstellung erklingt erst mit dem ersten *Fortissimo* in Takt 19. Schon jetzt wissen wir, dass

Beethoven auf einer riesigen Leinwand arbeitet.

Die zentrale Durchführung, die ein *Pianissimo*-Fugato in der kühn entlegenen Tonart es-moll einschließt, ist noch weitläufiger. Nach einer spektakulären Steigerung, die die erste Violine in die Stratosphäre und das Cello in die Tiefe führt, interpretiert die Reprise die Ereignisse der Exposition radikal neu. Gleich zu Beginn fällt das harmonisch instabile, wiederholte G des Cellos um einen Halbton ab, um einen majestätischen Wechsel nach Des-Dur einzuleiten, der eine wunderbare Entspannung bewirkt. Wie in der Eroica-Symphonie verlangt der Umfang der Musik nach einer entsprechend bedeutungsvollen Coda. In einer grandiosen Apotheose wird das Hauptthema im Fortissimo herausgedonnert, durchbrochen von Nachschlag-Akzenten über dröhnenden Quinten im Cello.

Beethoven lässt auf dieses ausgedehnte Eröffnungs-Allegro ein wild-exzentrisches *Allegretto vivace e sempre scherzando* folgen, das aus der lakonischen rhythmischen Monotonie im Cello erwächst. Der Satz, der seiner Bezeichnung *sempre scherzando* alle Ehre macht, ist von einer neckischen, gelegentlich widerspenstigen Instabilität geprägt. Er reicht vom kapriziösen Geplänkel des Anfangs über *dolce*-Lyrik bis hin zum romantischen Pathos der f-moll-Melodie in der zweiten Themengruppe. In Vorwegnahme der späten Quartette Beethovens werden die melodischen Linien häufig zwischen den Instrumenten aufgeteilt. Obwohl die Musik in Sonatenform mit einer langen, klanglich kühnen Durchführung steht, verhält sie sich sehr unsonatenhaft. Die Reprise zum Beispiel beginnt nicht mit der Monotonie, sondern mit der *dolce*-Melodie. Von allen Sätzen der drei Razumovsky-Quartette erwies sich dieser Satz für die frühen Hörer offenbar als der verwirrendste.

Über das *Adagio molto e mesto* (= ‚traurig‘) in f-moll – einer traditionellen Tonart der Melancholie und Trauer – schrieb Beethoven in den vorbereitenden Skizzen die Inschrift ‚Einen Trauerweiden- oder Akazien-Baum aufs Grab meines Bruders‘. Dies mag eine Anspielung auf seinen Bruder Georg sein, der

1783 im Kindesalter gestorben war, oder auch nicht. Was auch immer Beethoven beabsichtigte, der Satz ist eine seiner edelsten Elegien, ein intimeres Gegenstück zum Trauermarsch in der *Eroica*. Die erste Violine und das Cello, die oft in der höchsten Lage singen, wetteifern in trauernder Beredsamkeit, und die Texturen sind voll von seufzenden Appoggiaturen.

Das *Adagio* erreicht nie einen vollständigen Abschluss. Stattdessen wird der Kummer durch eine flirrende Violinkadenz zerstreut, die direkt in das Finale führt. Auf Wunsch von Razumovsky stellt das Cello nun eine russische Volksmelodie vor, die von einem anhaltenden Geigentriller begleitet wird. Die Melodie „Ach mein Glück, so ein Glück“ erzählt von einem alten, kampfmüden Soldaten. Beethoven verändert den Charakter der Melodie von slawischer, modaler Melancholie zu einem fröhlichen Tanz, der gespenstisch zwischen F-Dur und d-moll schwebt. Über Razumovskys Reaktion können wir nur mutmaßen. Beethoven mischt den komischen und den „gelehrten“ Stil *à la* Haydn und hat dann Spaß daran, Fragmente der russischen Melodie in verschiedenen kontrapunktischen Kombinationen zu verarbeiten. Den Kontrast dazu bildet eine sanfte lyrische Melodie, die von der zweiten Violine unter den oszillierenden Oktaven der ersten Violine gesungen wird. In der Coda, nach einem spöttisch-ernsten Fugato, entschädigt Beethoven schließlich für seine respektlose Behandlung des russischen Themas, indem er es verlangsamt und mit gefühlvollen chromatischen Harmonien ausschmückt.

Jedes der drei „Razumovsky“-Quartette ist intensiv, fast aggressiv, individuell. Im Gegensatz zu den großen, ruhigen Weiten von Nr. 1 ist der erste Satz von **Nr. 2 in e-moll** nervös und labil, mit seinen beunruhigenden Pausen (mehr noch als sonst bei Beethoven ist die Stille ein entscheidender Teil der Musikstruktur), der unbeständigen Tonalität und den abrupten Wechseln zwischen Schroffheit und sehnstüchtiger Lyrik. Die melodischen Linien, die in op. 59 Nr. 1 so weitläufig sind, sind hier flüchtig und bruchstückhaft. Zu Beginn kontrastiert Beethoven einen stumpfen *Forte*-Satz mit einer rätselhaften *Piano*-Antwort, die einen Halbton

höher in der „neapolitanischen“ Tonart F-Dur wiederholt wird. Jede Phrase wird von angespannter Stille unterbrochen. Diese dramatischen Halbtonverschiebungen mit ihren dazwischen liegenden Pausen leiten sowohl die Durchführung als auch die Coda ein. In letzterer führt eine geheimnisvolle Folge von Modulationen – weitaus umfangreicher als alles andere in diesem hochspannenden Satz – die Musik in die esoterischen Regionen von gis-moll, bevor eine *Fortissimo*-Aussage der Anfangsphrase unverblümt die Ausgangstonart wiederherstellt.

*Das Molto adagio* in der leuchtenden Tonart E-Dur ist der erhabenste der großen hymnischen langsamen Sätze von Beethovens mittlerer Periode, ein privateres Gegenstück zum *Adagio* der zeitgleich entstandenen Vierten Symphonie. Laut Beethovens Schüler Carl Czerny konzipierte der Komponist diese Musik, während er den „sternenübersäten Himmel“ betrachtete und über die Musik der Sphären nachdachte. In voller Sonatenform entfaltet sich der Satz in unendlicher Weite. Das eröffnende Choralthema erklingt fünfmal, immer in einer neuen Textur und neu harmonisiert. Zu den folgenden Themen gehören eine espressivo-Melodie, die in Imitation gegen eine „Trommel“-Figur in der ersten Violine gespielt wird, und, zum Abschluss der Exposition, ein sanft wiegendes Thema, wie ein himmlisches Wiegenlied. Die Durchführung verbindet das Wiegenlied mit den ersten beiden Tönen des Chorals und baut einen glühenden Höhepunkt in einer Abfolge von breiten Modulationen auf. Beethoven krönt selbst diesen Höhepunkt in der Coda, indem er den Choral *fortissimo* in dissonanter Harmonie herausdonnert, bevor das Wiegenlied die Ruhe wiederherstellt.

Der dritte Satz ist ein Werk *sui generis*: ein aufgeregtes, obsessives Stück, weder Menuett noch Scherzo, mit sparsamen Texturen und hinkenden synkopischen Rhythmen, die zwischen 3/4- und 6/8-Takt zu schwanken scheinen. (Wenn Sie sich des Taktes sicher sein wollen, folgen Sie dem Cello). Wie schon im ersten Satz bringt Beethoven abrupte Rücksprünge in die Tonart der neapolitanischen Sekunde, F-Dur, zur Geltung. Wie das Finale von op. 59 Nr.

1 enthält das Trio – das zweimal wiederkehrt – ein russisches Thema, wie von Razumowsky gewünscht: hier ein Loblied auf Gott, das später von Mussorgsky (in *Boris Godunow*), Rachmaninow und anderen verwendet wurde. Wieder einmal scheint sich Beethoven über die edle Melodie lustig zu machen, indem er sie in spöttisch-fugiertem Stil gegen ungehobelte Kontrapunkte verarbeitet. Wie in op. 59 Nr. 1 entschädigt er dann in letzter Minute für seine groben Mätzchen mit einer exquisiten, weichen Harmonisierung des Themas.

Bislang standen alle Sätze in e-moll oder -Dur. Und vielleicht um die Vorherrschaft von E auszugleichen, beginnt das Sonaten-Rondo-Finale – ein schneller Militärmarsch – wie in C-Dur, berührt e-moll am Ende der ersten Phrase, festigt es aber erst viel später. Beethoven hat Freude daran, diese C-Dur-e-moll-Dichotomie während des gesamten Satzes auszunutzen. Vor jeder Wiederkehr des Hauptthemas hält er uns in Atem, indem er eine winzige Dreiklangsfigur zwischen den Instrumenten hin- und herwirft – ein komischer Trick, den er nicht zu stolz war, von seinem einstigen Lehrer Haydn abzuschauen. Ein kontrastierendes Thema in h-moll bringt einen Hauch von Pathos. Während die Reprise in die Coda übergeht, erinnern die Stille und die neapolitanischen Ablenkungen entfernt an die ähnlichen Bewegungen im ersten Satz. Nach einem letzten *Fortissimo* des Themas folgt ein beschleunigter Abschied in einem unmissverständlichen e-moll. Dies ist das einzige Beethoven-Quartett, das in einer Moll-Tonart endet. Doch der letzte Eindruck ist eher der einer trotzigsten Energie, gespickt mit übermütigem Humor, als der einer Tragödie.

© Richard Wigmore 2026

Alina Ibragimova, Charlotte Saluste-Bridoux, Emilie Hörnlund und Claire Thirion bilden das **Chiaroscuro Quartett**. *Chiaroscuro* – hell-dunkel – heißt der barocke 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 Ausdrucksdifferenzierungen zwischen Zartheit und Aggression, Leuchtkraft und Fahlheit, lebendiger Glut und nüchterner Kühle denkbar und 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, Trevor Pinnock, Malcolm Bilson, Jonathan Cohen und Christophe Coin.

Das Ensemble tritt regelmäßig in der Londoner Wigmore Hall, im Pierre Boulez Saal in Berlin, in der Hamburger Laeishalle und im Amsterdamer Concertgebouw auf. Es war auf Tournee in Japan und den USA und ist im Wiener Konzerthaus, beim Edinburgh International Festival, im Beethoven-Haus Bonn und im Salzburger Mozarteum aufgetreten.

[www.chiaroscuroquartet.com](http://www.chiaroscuroquartet.com)

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les jeunes gens qui se rendaient à Vienne dans le cadre de leur Grand Tour faisaient souvent état de deux attractions en particulier : la qualité et l'abondance de la musique, et le nombre de maisons closes dans l'enceinte de la ville. Beethoven profita largement de la première et ne négligea pas la seconde. Les aristocrates russes, polonais et hongrois cultivés occupaient une place importante au sein de la vie musicale viennoise. 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 et violoniste amateur de haut niveau 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 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 Razumovsky de trois quatuors « avec des mélodies russes, réelles ou imitées » 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 », comme on les appelle depuis.

Les nouveaux quatuors ont probablement été joués devant un public restreint de « connaisseurs » dans la résidence viennoise du Prince Razumovsky avant d'être présentés en public en février 1807. Comme on pouvait s'y attendre, leur ampleur sans précédent et la puissance de leur rhétorique ont déconcerté bon nombre des premiers auditeurs. « Fou » et « confus » font partie des épithètes que l'on a pu lire à leur sujet sous la plume des critiques les plus conservateurs. Les comptes-rendus hostiles de l'époque des quatuors « Razumovsky » incluaient des expressions telles que « verrückte Musik » [musique folle] et « Flickwerk eines Wahnsinnigen » [le 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 écrira que « ces quatuors difficiles mais profonds plaisent de plus en plus ». Mais ils demeurent « difficiles », tant sur le plan technique que sur celui de l'interprétation, hors de portée en fait de la plupart des quatuors amateurs. Lorsque le violoniste italien Felix Radicati admit qu'il les trouvait incompréhensibles, Beethoven lui aurait répondu : « Oh, ils ne sont pas pour vous, mais pour plus tard. » Cette anecdote a probablement évolué au fil des récits. Mais il demeure que si les quatuors op. 18 de Beethoven ont rapidement trouvé leur place sur le marché amateur, les Razumovsky n'ont en revanche 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.

Lorsque ce critique qualifia les nouveaux quatuors de « très longs », il devait certainement faire allusion au **n° 1 en fa majeur**. En 1806, c'était sans doute le quatuor à cordes le plus long jamais composé. Il fait figure d'*Eroica* parmi les quatuors de Beethoven, alliant une conception ambitieuse à un poids et à une densité sans précédent. Les deux premiers mouvements en particulier explorent les extrêmes du registre et du timbre. Chacun des quatre mouvements se déploie au sein d'une forme sonate pleinement développée, bien que caractérisée par une forte singularité, créant une véritable « orgie sonate » sans équivalent dans l'œuvre de Beethoven. L'ouverture même, avec sa combinaison si beethovénienne d'espace et de tension, établit d'emblée l'échelle du quatuor. L'équilibre de la mélodie large et tranquille, partagée entre le violoncelle et le premier violon, est subtilement

miné par des accords flottants qui n'établissent jamais la tonalité de la tonique de manière péremptoire. Un accord résolu de fa majeur, en position fondamentale, n'est entendu pour la première fois qu'au *fortissimo* de la dix-neuvième mesure. Dès lors, nous savons que Beethoven se lance dans une gigantesque fresque.

Le développement central, qui comprend un fugato *pianissimo* dans la tonalité audacieusement éloignée de mi bémol mineur, est encore plus expansif. Après une montée spectaculaire qui entraîne le premier violon dans la stratosphère et le violoncelle vers les profondeurs, la récapitulation réinterprète radicalement les événements de l'exposition. Vers le début, le sol répété et harmoniquement instable du violoncelle descend d'un demi-ton pour amorcer un passage majestueux en ré bémol majeur, avec un merveilleux effet de détente. Comme dans la *Symphonie Héroïque*, l'ampleur de ce mouvement réclame une coda tout aussi importante. Dans une apothéose magnifique, le thème principal est joué *fortissimo* et est ponctué d'accents décalés au-dessus des quintes du violoncelle qui ressemblent à des bourdons.

Beethoven fait suivre ce vaste Allegro initial d'un *Allegretto vivace e sempre scherzando* hautement excentrique qui se développe à partir du rythme laconique sur une seule note au violoncelle. Fidèle à sa désignation de « sempre scherzando » [toujours comme un scherzo], il se dégage du mouvement une atmosphère moqueuse, parfois truculente et instable. Il passe des plaisanteries capricieuses de l'ouverture, en passant par le lyrisme *dolce*, au pathos romantique de la mélodie en fa mineur dans le deuxième thème. Anticipant les derniers quatuors, les lignes mélodiques sont fréquemment morcelées entre les instruments. Bien que de forme sonate, avec un développement long et audacieux sur le plan tonal, la musique se comporte bien peu comme une sonate. Ainsi, la récapitulation entre de manière décontractée, non pas avec le thème sur une seule note, mais avec la mélodie *dolce*. De tous les mouvements des trois quatuors « Razumovsky », celui-ci s'est manifestement avéré le plus déroutant pour les premiers spectateurs.

Dans les esquisses préparatoires, au-dessus de l'*Adagio molto e mesto* (= « tristement ») en fa mineur – une tonalité traditionnellement associée à la mélancolie et au deuil – Beethoven a écrit « un saule pleureur ou un acacia sur la tombe de mon frère ». Il s'agit peut-être d'une allusion à son frère Georg, mort en bas âge en 1783. Quelles que soient les intentions de Beethoven, ce mouvement est l'une de ses élégies les plus nobles, une contrepartie plus intime à la marche funèbre de l'*Héroïque*. Le premier violon et le violoncelle, chantant souvent dans leur registre le plus aigu, rivalisent d'éloquence dans le deuil, les textures regorgeant d'appoggiatures « soupirantes ».

L'*Adagio* ne s'achève jamais complètement. Au contraire, la tristesse est dissipée par une cadence de violon qui mène directement au finale. Répondant à la demande du Prince Razumovsky, le violoncelle introduit alors un air folklorique russe sous un trille prolongé du violon. L'air « Ah, ma chance, quelle chance ! » raconte l'histoire d'un vieux soldat, usé par les guerres. Beethoven en modifie le caractère, passant d'une mélancolie slave aux accents modaux à une danse enjouée qui oscille de manière obsédante entre le fa majeur et le ré mineur. On devine la réaction du prince. Mêlant le comique et le « savant », à la Haydn, Beethoven s'amuse ensuite à travailler des fragments de la mélodie russe dans diverses combinaisons contrapuntiques. Le contraste est apporté par une mélodie lyrique suave chantée par le second violon sous les octaves oscillantes du premier violon. Dans la coda, après un fugato faussement sérieux, Beethoven expie enfin son traitement irrévérencieux du thème russe en le ralentissant et en l'ornant d'harmonies chromatiques émouvantes.

Chacun des trois quatuors « Razumovsky » est intensément, presque agressivement, individuel. Contrairement aux vastes étendues tranquilles du premier, le premier mouvement du **second en mi mineur** apparaît nerveux et instable avec ses silences déstabilisants (plus encore que d'habitude chez Beethoven, le silence devient ici un élément crucial de la structure musicale),

sa tonalité « volatile » et ses transitions abruptes de la brusquerie au lyrisme nostalgique. Les lignes mélodiques, si spacieuses dans l'opus 59 n° 1, sont ici fugaces et fragmentaires. Au début, Beethoven oppose une exposition *forte* et directe à une réponse *piano* interrogative, répétée un demi-ton plus haut dans la tonalité « napolitaine » de fa majeur. Chaque phrase est ponctuée d'un silence tendu. Ces déplacements dramatiques d'un demi-ton, avec leurs silences intercalaires, marquent le début du développement et de la coda. Dans cette dernière, une mystérieuse série de modulations – bien plus éloignées que dans tout le reste de ce mouvement très tendu – entraîne la musique vers les régions ésotériques de la tonalité de sol dièse mineur avant qu'une exposition *fortissimo* de la phrase d'ouverture ne réaffirme brutalement la tonalité d'origine.

Le *Molto adagio*, dans la tonalité lumineuse de mi majeur, est le plus exalté des grands mouvements lents hymniques de la période intermédiaire de Beethoven, une contrepartie plus intime à l'*Adagio* de la Quatrième Symphonie qui lui est contemporaine. Selon Carl Czerny, un élève de Beethoven, le compositeur a conçu cette musique en contemplant le ciel étoilé et en méditant sur l'harmonie des sphères. Le mouvement se déploie avec une ampleur infinie dans sa forme sonate à part entière. Le thème choral entendu au tout début est joué cinq fois, chaque fois avec une texture et une harmonisation différentes. Les thèmes suivants comprennent une mélodie *espressivo* jouée en imitation sur une figure de « tambour » au premier violon et, pour conclure l'exposition, un thème doucement berçant, comme une berceuse céleste. Le développement combine la berceuse avec les deux premières notes du choral et construit un climax éclatant dans une série de modulations. Beethoven couronne même ce climax dans la coda, faisant retentir le choral *fortissimo* dans une harmonie dissonante, avant que la berceuse ne rétablisse la tranquillité.

Le troisième mouvement est unique en son genre : une pièce agitée et obsessionnelle, ni menuet ni scherzo, avec des textures épurées et des rythmes

syncopés boitillants qui semblent hésiter entre le 3/4 et le 6/8. Si vous voulez être sûr du rythme, suivez le violoncelle. Comme dans le premier mouvement, Beethoven met en avant des plongeons abrupts vers la tonalité de la seconde napolitaine, fa majeur. Comme le finale de l'opus 59 n° 1, le trio – qui revient deux fois – intègre un thème russe, à la demande du Prince Razumovsky : ici, un hymne à la gloire de Dieu, utilisé plus tard par Moussorgski (dans son opéra *Boris Godounov*), Rachmaninov et d'autres. Une fois de plus, Beethoven semble se moquer de la noble mélodie, la traitant dans un style fugué moqueur contre des contrepoints grossiers. Comme dans l'opus 59 n° 1, il se rattrape ensuite à la dernière minute pour ses pitreries grossières par une harmonisation douce et exquise du thème.

Jusqu'à présent, tous les mouvements ont été en mi mineur ou majeur. Et c'est peut-être pour contrebalancer la prédominance du mi que le finale en forme de sonate-rondo – une marche militaire rapide – commence comme en do majeur, touchant le mi mineur à la fin de la première phrase, mais ne le consolidant que beaucoup plus tard. Beethoven s'amuse à exploiter cette dichotomie entre do majeur et mi mineur tout au long du mouvement. Avant chaque retour du thème principal, il nous tient en haleine en faisant passer un petit motif de trois notes entre les instruments – une astuce humoristique qu'il n'hésite pas à emprunter à son ancien professeur Haydn. Un thème contrasté en si mineur apporte une touche de pathos. Alors que la récapitulation se fond dans la coda, les silences et les déviations napolitaines font écho de loin aux mouvements similaires du premier mouvement. Puis, après une dernière exposition *fortissimo* du thème, un départ accéléré enfonce le clou avec un mi mineur sans équivoque. C'est le seul quatuor de Beethoven qui se termine dans une tonalité mineure. Pourtant, l'impression qui se dégage finalement est celle d'une énergie provocante, mêlée d'un humour turbulent, plutôt que d'une quelconque tragédie.

© *Richard Wigmore 2026*

Alina Ibragimova et Charlotte Saluste-Bridoux, Emilie Hörnlund et Claire Thirion forment le **Quatuor Chiaroscuro**. *Chiaroscuro* – clair-obscur – est une technique picturale de l'époque baroque qui, par le contraste d'un sujet très éclairé sur un fond sombre, accroît considérablement le pouvoir d'expression de l'artiste. Avec leurs instruments sur cordes de boyau et des archets originaux, le Quatuor Chiaroscuro vise à produire une sonorité qui ne peut être que suggérée par l'antithèse de la lumière et de l'obscurité. Une sonorité qui exprime toutes les nuances imaginables entre délicatesse et agressivité, éclat et pâleur, passion vive et froide sobriété. L'ensemble, fondé en 2005, a été décrit par le magazine britannique *Gramophone* comme « un pionnier dans l'interprétation authentique de la grande musique de chambre ». L'hebdomadaire *The Observer* parle d'« un choc du meilleur effet pour les oreilles ».

La discographie du quatuor, qui ne cesse de s'enrichir, comprend des enregistrements consacrés à Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn et Haydn. On compte parmi ses collaborateurs des musiciens aussi réputés que Kristian Bezuidenhout, Christian Poltéra, Trevor Pinnock, Malcolm Bilson, Jonathan Cohen et Christophe Coin.

L'ensemble se produit régulièrement au Wigmore Hall de Londres, à la Pierre Boulez Saal de Berlin, à la Laeiszhalle de Hambourg et au Concertgebouw d'Amsterdam. Il a effectué des tournées au Japon et aux États-Unis et s'est produit au Konzerthaus de Vienne, au Festival international d'Édimbourg, au Beethoven-Haus de Bonn et au Mozarteum de Salzbourg.

[www.chiaroscuroquartet.com](http://www.chiaroscuroquartet.com)

## Instrumentarium

|                            |                                                                     |
|----------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| Alina Ibragimova:          | Violin by Andrea Amati (1570) loaned by 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:          | 12th–16th January 2025 at Wyastone Concert Hall, Monmouth, UK<br>Producer: Andrew Keener<br>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: Matthew Swan<br>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                                      |
| Typesetting, lay-out: | Andrew Barnett                                      |

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:

BIS Records AB      info@bis.se      www.bis.se

BIS-2688 © & © 2026 BIS Records AB, Sweden.



BIS-2688