



JOSEPH HAYDN Op. 33|4-6
CHIAROSCURO QUARTET

HAYDN, Joseph (1732–1809)

String Quartets, Op. 33, 'Russian': Nos 4–6 (1781)

No. 4 in B flat major, Hob. III:40

17'46

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 6'29 |
| 2 | II. Scherzo. <i>Allegretto</i> | 3'00 |
| 3 | III. <i>Largo</i> | 3'31 |
| 4 | IV. Finale. <i>Presto</i> | 4'29 |

No. 5 in G major, Hob. III:41

21'56

- | | | |
|---|-------------------------------|------|
| 5 | I. <i>Vivace assai</i> | 9'28 |
| 6 | II. <i>Largo e cantabile</i> | 4'01 |
| 7 | III. Scherzo. <i>Allegro</i> | 3'19 |
| 8 | IV. Finale. <i>Allegretto</i> | 4'48 |

No. 6 in D major, Hob. III:42

16'51

- | | | |
|----|---------------------------------|------|
| 9 | I. <i>Vivace assai</i> | 6'16 |
| 10 | II. <i>Andante</i> | 3'54 |
| 11 | III. Scherzo. <i>Allegretto</i> | 2'12 |
| 12 | IV. Finale. <i>Allegretto</i> | 4'13 |

Chiaroscuro Quartet

TT: 57'22

Alina Ibragimova & Charlotte Saluste-Bridoux *violins*

Emilie Hörnlund *viola* · Claire Thirion *cello*

By the early 1780s Haydn was Europe's most famous and marketable composer, thanks above all to his symphonies. After renegotiating his contract of employment with Prince Nicholas Esterházy in 1779, he was now free to deal directly with publishers and sell his works by subscription. Until the Prince's death in September 1790 Haydn led something of a double life as dutiful Esterházy *Kapellmeister* and European celebrity. He was still responsible for satisfying Prince Nicholas's insatiable appetite for opera in the remote Hungarian palace of Eszterháza. But he began to compose increasingly for a wider public. In 1782 Haydn wrote a set of three symphonies, Nos 76–78, for a projected trip to London, which in the event never materialised. The previous year he produced a set of six quartets, Op. 33, expressly for the international marketplace. Aimed both at 'connoisseurs' (*Kenner*) and 'amateurs' (*Liebhaber*) – a favourite eighteenth-century distinction – the quartets duly circulated throughout Europe, and left their mark on the six quartets which Mozart dedicated to Haydn.

Before the Op. 33 quartets appeared in print Haydn offered manuscript copies to potential subscribers. In an appeal to cultural one-upmanship, those who bought copies would enjoy exclusive use of the latest works by a much sought-after composer for several months before they appeared in print. With Op. 33 the arrangement did not quite go according to plan. In December 1781 the Viennese publisher Artaria announced that the quartets would be issued within four weeks. Fearing the indignation of his subscribers, Haydn persuaded Artaria to delay publication until the following April. Meanwhile, he had also sold them 'exclusively' to the firm of Hummel in Amsterdam – sharp practice to us, but understandable at a time when composers had no copyright protection. We know that at least one of the Op. 33 quartets was performed on Christmas Day 1781 in the Viennese apartment of the visiting Russian Grand Duke Paul, the future Tsar Paul I. Haydn subsequently dedicated the set to the Grand Duke, hence the nickname 'Russian Quartets' which is sometimes attached to them.

In a surviving letter to one potential subscriber, the Zurich theologian J. C. Lavater, Haydn famously announced that the quartets were written ‘in a completely new and special way, for I haven’t composed any for ten years’. This ‘new and special way’ has sometimes been dismissed as mere sales talk. But there undoubtedly are new features in Op. 33, as one would expect given the nine years that had elapsed since Haydn’s previous set of quartets, Op. 20. Like the symphonies of the early 1780s (say, No. 71 in B flat major, or Nos 76 and 77 from the London set) the Op. 33 quartets are lighter and more ‘popular’ in tone than the works of a decade earlier, with a lively sense of rhythm that Haydn had honed in his comic operas of the 1770s. Ideas grow inevitably out of each other, with each instrument moving easily between background and foreground, theme and accompaniment. A generation later Goethe described string quartet as ‘a conversation between four intelligent people’. Add a fair dose of comic banter and a dash of sentiment and you have a neat distillation of Op. 33.

No. 4 in B flat major is perhaps the least familiar of the set. Yet it has arguably the most beautiful slow movement of all, while its outer movements are full of Haydnesque wit and élan. Opening unstably, as if in mid-phrase, the first movement is built from chirpy fragments of melody. The spirit of Papageno is rarely far away. In the central development the first violin embarks on a *moto perpetuo* toccata while the lower instruments bandy about a tiny three-note figure from the main theme. The recapitulation then begins in the ‘wrong’ key of E flat, before Haydn deftly corrects himself. Eighteenth-century connoisseurs (quartet audiences were typically small and select) would have approved.

Haydn marked each of the minuets in Op. 33 ‘scherzo’. Those in Nos 1 and 5, especially, are more than halfway to the Beethoven scherzo. The second movement of No. 4, though, is the most regular and courtly of the Op. 33 dance movements. Its inscrutable B flat minor trio hints at the melody of the main section in shadowy

outline – a typical Haydnesque subtlety.

The jewel of the quartet is the rhapsodic *Largo*, with its soaring violin cantilena and deep, remote modulations. Typically, the music grows from a single theme which becomes progressively more florid as it proceeds. The finale, a whirlwind rondo on one of Haydn's catchy *contredanse* themes, is the composer at his most antic. The first episode plays with zany contrasts of register. The second, in G minor, mines Haydn's favourite Hungarian gypsy vein. After this the music descends to slapstick. The main theme becomes grotesquely distended, then eventually splutters to a halt. Cutting their losses, the players bow out with a simplified *pizzicato* version of the tune, making it sound like a children's ditty. Two decades earlier Haydn's Op. 1 and Op. 2 quartets had won him a reputation for undue frivolity. Finger-wagging critics from Berlin and Hamburg had even reproached the composer for 'de-basing the art with comic fooling'. Two decades later he was still at it.

In the manuscript copies of Op. 33 preserved in Melk Abbey, and in Artaria's published edition, **No. 5 in G major** appears at the head of the opus. From this we can infer it was the earliest of the set to be composed. The opening *Vivace assai* begins *pianissimo* with a galant cadence: a musical equivalent of a bow or curtsy whose rhythm suggested the nineteenth-century English nickname 'How-do you-do?' This ending-as-beginning pun launches a movement of almost symphonic boldness and drive, with quasi-orchestral textures created by double stopping and pounding repeated bass notes. Whereas the other first movements in Op. 33 are virtually monothematic, Haydn here accommodates a contrasting theme of Mozartian elegance, unfolding at leisure over a cello pedal. This moment of lyric repose is mirrored at the centre of the combative development, where the second theme reappears in E minor before deflecting to new keys. True to form, Haydn continues to spring surprises throughout the recapitulation – a transformation rather than restatement of earlier events – and coda, which begins with a dramatic plunge from

G to E flat major and ends nonchalantly with the ‘How-do-you-do?’ cadence.

The slow movement – placed second after the fast opening movement – is an increasingly ornate G minor *Largo e cantabile* in which the first violin impersonates a tragic operatic heroine. Commentators from Donald Tovey onwards have suggested the influence of Gluck here. More specifically, the opening bars seem like a minor-keyed echo of Orpheus’s Elysian aria ‘Che puro ciel’ in *Orfeo ed Euridice*, which Haydn had performed at Eszterháza in 1776. At the end Haydn deflates the tragic mood with a single *pizzicato* twang: a preparation, perhaps, for the scherzo, where he constantly wrong-foots the listener with displaced accents, and then inserts pauses just when we seem to have found our bearings. As if to make amends, the trio is almost exaggeratedly demure. This scherzo was doubtless one of the movements that led an early reviewer to declare that the Op. 33 quartets were ‘full of the most original humour and the liveliest, most agreeable wit’.

Simplicity is also the keynote of the finale, a set of three variations on a popular-style siciliano tune. Yet even here there are surprises, as when the lilting tune veers not to the expected D major but towards E minor. While the variations are charmingly decorative, the central one, beginning with second violin and viola, has a graceful fluidity of texture characteristic of so much of the writing in Op. 33. In the galloping coda (*Presto*) Haydn irons out the E minor deflection and keeps the music firmly in G major. Two years later Mozart took up Haydn’s idea of a variation finale in siciliano rhythm and gave it a far more troubled cast in his D minor Quartet, K 421.

The 6/8 ‘hunting’ movement that opens **No. 6 in D major** also evidently made a direct appeal to Mozart, who echoed its mix of *al fresco* exuberance and quick-silver motivic development in his ‘Hunt’ Quartet, K 458. The final works in Haydn’s previous sets of quartets (Opp. 9, 17 and 20) had also begun with movements evoking the chase. But Op. 33 No. 6 outdoes them all in darting caprice, with the

players now divided into pairs, now questioning and undercutting each other. Haydn blurs the division between development and recapitulation via a magical excursion into remote keys: not for the only time in these quartets, wit is here transfigured to poetry.

As in Op. 33 No. 5, the slow movement, again in the tonic minor, has something of a baroque flavour. But the texture is more varied than in No. 5's *Largo*. Above the gravely expressive opening theme, sung by second violin and viola, the first violin's sustained high A recreates the vocal technique of *messa di voce* (literally 'placing the voice'), involving a perfectly controlled gradual swelling and ebbing of the tone. When the music brightens from minor to major, the opening theme becomes an accompaniment to a gently ornamental 'aria' on the first violin – a classic demonstration of role exchange in these quartets.

With its stinging offbeat accents and quickfire imitations, the scherzo shares the subversive spirit, if not the *Allegro* pacing, of its counterpart in No. 5. In a game of musical chairs, the viola is left stranded at the end. We can guess that eighteenth-century audiences enjoyed the joke. The trio restores rhythmic decorum, beginning as a lolloping cello solo before morphing into a canonic duet for first violin and viola.

In Op. 33 No. 5 Haydn had balanced a fast opening movement with a relaxed variation finale. He follows suit in No. 6, though with a significant difference. This is the earliest instance in Haydn's quartets of his favourite 'double variation' form, built on alternating major- and minor-keyed themes (a more famous example is the first movement of the so-called 'Razor' Quartet, Op. 55 No. 2). The cheerfully rustic D major theme – another Papageno moment – opens with a downward plunge on the violin. Conversely, the more complex D minor theme begins with an expressive upward leap on the cello and continues in a free contrapuntal texture, with the principal line passing between the four players: a final instance of the informal instru-

mental interplay which is one of the chief delights of these marvellously inventive quartets.

© *Richard Wigmore 2025*

Chiaroscuro Quartet

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

Anfang der 1780er Jahre war Haydn vor allem dank seiner Symphonien der berühmteste und marktfähigste Komponist Europas. Nachdem er 1779 seinen Arbeitsvertrag mit Fürst Nikolaus Esterházy neu ausgehandelt hatte, konnte er nun direkt mit Verlegern verhandeln und seine Werke im Abonnement verkaufen. Bis zum Tod des Fürsten im September 1790 führte Haydn eine Art Doppelleben als pflichtbewusster Esterházy-Kapellmeister und europäische Berühmtheit. Im abgelegenen ungarischen Schloss Eszterháza war er nach wie vor für die Befriedigung des unstillbaren Opernhungers des Fürsten Nikolaus zuständig. Doch er begann, zunehmend für ein breiteres Publikum zu komponieren. Im Jahr 1782 schrieb Haydn eine Reihe von drei Symphonien, Nr. 76–78, für eine geplante Reise nach London, die jedoch nie stattfand. Im Jahr zuvor hatte er eine Reihe von sechs Quartetten, op. 33, ausdrücklich für den internationalen Markt produziert. Die Quartette, die sich sowohl an „Kenner“ als auch an „Liebhaber“ richteten – eine beliebte Unterscheidung des 18. Jahrhunderts – zirkulierten in ganz Europa und hinterließen ihre Spuren in den sechs Quartetten, die Mozart Haydn widmete.

Bevor die Quartette op. 33 im Druck erschienen, bot Haydn potenziellen Abonnenten Manuskriptkopien an. Diejenigen, die ein Exemplar kauften, kamen in den Genuss der exklusiven Nutzung der neuesten Werke eines sehr gefragten Komponisten, und zwar mehrere Monate lang, bevor sie im Druck erschienen. Bei op. 33 verlief das Arrangement nicht ganz nach Plan. Im Dezember 1781 kündigte der Wiener Verleger Artaria an, dass die Quartette innerhalb von vier Wochen erscheinen würden. Aus Angst vor der Empörung seiner Abonnenten überredete Haydn Artaria, die Veröffentlichung bis zum folgenden April zu verschieben. In der Zwischenzeit hatte er die Quartette auch „exklusiv“ an die Firma Hummel in Amsterdam verkauft – eine für uns scharfe Praxis, aber verständlich in einer Zeit, in der Komponisten keinen Urheberrechtsschutz hatten. Wir wissen, dass zumindest eines der Quartette op. 33 am Weihnachtstag 1781 in der Wiener Wohnung des zu

Besuch weilenden russischen Großfürsten Paul, des späteren Zaren Paul I., aufgeführt wurde. Haydn widmete die Quartette dem Großherzog, daher auch der Spitzname „Russische Quartette“, der ihnen manchmal beigelegt wird.

In einem erhaltenen Brief an einen potentiellen Abonnenten, den Zürcher Theologen J. C. Lavater, kündigte Haydn bekanntlich an, die Quartette seien „auf ganz neue und besondere Art komponiert, denn ich habe zehn Jahre lang keine komponiert“. Diese „ganz neue und besondere Art“ wurde manchmal als bloßes Verkaufsgespräch abgetan. Aber es gibt zweifellos neue Merkmale in op. 33, wie man angesichts der neun Jahre, die seit Haydns vorheriger Quartettreihe op. 20 vergangen waren, erwarten würde. Wie die Symphonien der frühen 1780er Jahre (z. B. Nr. 71 in B-Dur oder Nr. 76 und 77 aus der Londoner Folge) sind die Quartette von op. 33 leichter und „volkstümlicher“ im Ton als die Werke eines Jahrzehnts zuvor, mit einem lebendigen Sinn für Rhythmus, den Haydn in seinen komischen Opern der 1770er Jahre verfeinert hatte. Die Ideen wachsen unweigerlich auseinander heraus, wobei jedes Instrument leicht zwischen Hintergrund und Vordergrund, Thema und Begleitung wechseln kann. Eine Generation später beschrieb Goethe das Streichquartett als „eine Unterhaltung von vier vernünftigen Leuten“. Fügen Sie eine ordentliche Portion Komik und eine Prise Sentimentalität hinzu, und Sie haben eine saubere Destillation von op. 33.

Das Quartett **Nr. 4 in B-Dur** ist vielleicht das am wenigsten bekannte Werk der Reihe. Dennoch hat es den wohl schönsten langsamen Satz von allen, während ihre Ecksätze voller Haydn'schem Witz und Elan sind. Der erste Satz beginnt unruhig, als ob er sich mitten in der Phrase befände, und ist aus zwitschernden Melodiefragmenten aufgebaut. Der Geist des Papageno ist selten weit entfernt. In der zentralen Durchführung beginnt die erste Violine eine Toccata *moto perpetuo*, während die tieferen Instrumente eine winzige dreistimmige Figur aus dem Hauptthema umspielen. Die Reprise beginnt dann in der „falschen“ Tonart Es, bevor Haydn sich

geschickt korrigiert. Die Kenner des achtzehnten Jahrhunderts (das Publikum des Quartetts war in der Regel klein und erlesen) hätten dem zugestimmt.

Haydn bezeichnete jedes der Menuette in op. 33 als „Scherzo“. Vor allem die Menuette in Nr. 1 und 5 sind von den Scherzi Beethovens nicht mehr weit entfernt. Der zweite Satz von Nr. 4 ist jedoch der regelmäßigste und höfischste der Tanzsätze von op. 33. Sein undurchschaubares b-moll-Trio deutet die Melodie des Hauptteils nur schemenhaft an – eine typische Haydnsche Subtilität.

Das Juwel des Quartetts ist das rhapsodische *Largo* mit seiner aufsteigenden Violinkantilene und den tiefen, entlegenen Modulationen. Typischerweise entwickelt sich die Musik aus einem einzigen Thema, das im weiteren Verlauf immer blumiger wird. Das Finale, ein wirbelndes Rondo über eines von Haydns eingängigen *contredanse*-Themen, zeigt den Komponisten in seiner bizarrsten Art. Die erste Episode spielt mit verrückten Kontrasten der Register. Die zweite Episode in g-moll bedient sich Haydns bevorzugter ungarischer Zigeuner-Ader. Danach verkommt die Musik zum Slapstick. Das Hauptthema wird grotesk aufgebläht und kommt dann schließlich zum Stillstand. Mit einer vereinfachten Pizzicato-Version der Melodie, die wie ein Kinderlied klingt, verabschieden sich die Spieler, um ihre Verluste zu begrenzen. Zwei Jahrzehnte zuvor hatten Haydns Quartette op. 1 und op. 2 ihm den Ruf unangemessener Frivolität eingebracht. Scharfzüngige Kritiker aus Berlin und Hamburg hatten dem Komponisten sogar eine „Herabwürdigung der Musik zu komischen Tändeleien“ vorgeworfen. Zwei Jahrzehnte später war er immer noch dabei.

In den im Stift Melk aufbewahrten Manuskriptabschriften von op. 33 und in der von Artaria herausgegebenen Ausgabe steht das Quartett **Nr. 5 in G-Dur** an der Spitze der Werkreihe. Daraus lässt sich schließen, dass es sich um das früheste Stück handelt, das komponiert wurde. Das eröffnende *Vivace assai* beginnt *pianissimo* mit einer galanten Kadenz: ein musikalisches Äquivalent einer Verbeugung

oder eines Knicks, dessen Rhythmus an den englischen Spitznamen des neunzehnten Jahrhunderts „How-do you-do?“ erinnert. Dieses Wortspiel vom Ende zum Anfang leitet einen Satz von fast symphonischer Kühnheit und Dynamik ein, mit quasi-orchestralen Strukturen, die durch Doppelgriffe und stampfende, wiederholte Bassnoten entstehen. Während die anderen ersten Sätze in op. 33 praktisch monothematisch sind, bringt Haydn hier ein kontrastierendes Thema von Mozartscher Eleganz unter, das sich in aller Ruhe über einem Cellopedal entfaltet. Dieser Moment der lyrischen Ruhe spiegelt sich im Zentrum der kämpferischen Durchführung wider, wo das zweite Thema in e-moll wieder auftaucht, bevor es in neue Tonarten übergeht. In der Reprise – die eher eine Umgestaltung als eine Wiederholung früherer Ereignisse darstellt – und in der Coda, die mit einem dramatischen Sprung von G- nach Es-Dur beginnt und nonchalant mit der „How-do you-do“-Kadenz endet, sorgt Haydn weiterhin für Überraschungen.

Der langsame Satz – an zweiter Stelle nach dem schnellen Eröffnungssatz – ist ein zunehmend verziertes g-moll-*Largo e cantabile*, in dem die erste Violine eine tragische Opernheldin verkörpert. Kommentatoren seit Donald Tovey haben hier den Einfluss von Gluck vermutet. Genauer gesagt erscheinen die ersten Takte wie ein Echo von Orpheus' elysischer Arie „Che puro ciel“ aus *Orfeo ed Euridice*, die Haydn 1776 in Eszterháza aufgeführt hatte. Am Ende dämpft Haydn die tragische Stimmung mit einem einzigen Pizzicato-Schlag: vielleicht eine Vorbereitung auf das Scherzo, in dem er den Zuhörer ständig mit verschobenen Akzenten verwirrt und dann Pausen einfügt, gerade wenn wir uns zurechtzufinden scheinen. Wie zur Wiedergutmachung ist das Trio fast übertrieben zurückhaltend. Dieses Scherzo war zweifellos einer der Sätze, die einen frühen Rezensenten zu der Aussage veranlassten, die Quartette op. 33 seien „voll von der originellsten Laune, des lebhaftesten angenehmsten Witzes“.

Einfachheit ist auch der Grundton des Finales, einer Reihe von drei Variationen über eine populäre Siciliano-Melodie. Doch auch hier gibt es Überraschungen, etwa

wenn die beschwingte Melodie nicht in das erwartete D-Dur, sondern in e-moll umschlägt. Die Variationen sind charmant dekorativ, wobei die zentrale, die mit der zweiten Violine und der Bratsche beginnt, eine anmutige, fließende Textur aufweist, die für einen Großteil der Komposition in op. 33 charakteristisch ist. In der galoppierenden Coda (*Presto*) bügelt Haydn den e-moll-Schwenk aus und hält die Musik fest in G-Dur. Zwei Jahre später griff Mozart Haydns Idee eines Variations-finales im Siciliano-Rhythmus auf und gab ihr in seinem d-moll-Quartett KV 421 eine weitaus unruhigere Gestalt.

Der 6/8-„Jagd“-Satz, der **Nr. 6 in D-Dur** eröffnet, hat offensichtlich auch Mozart direkt angesprochen, der die Mischung aus *al fresco*-Ausgelassenheit und flinker motivischer Entwicklung in seinem „Jagd“-Quartett, KV 458, aufgriff. Die letzten Werke in Haydns früheren Quartettreihen (opp. 9, 17 und 20) hatten ebenfalls mit Sätzen begonnen, die an die Jagd erinnern. Doch op. 33 Nr. 6 übertrifft sie alle in ihrer rasanten Launenhaftigkeit, wobei die Spieler nun in Paare aufgeteilt sind und sich gegenseitig in Frage stellen und unterbieten. Haydn verwischt die Trennung zwischen Durchführung und Reprise durch einen magischen Ausflug in entlegene Tonarten: Nicht zum einzigen Mal in diesen Quartetten wird der Witz hier zu Poesie verklärt.

Wie in op. 33 Nr. 5 hat der langsame Satz, ebenfalls in der Molltonika, etwas von Barock. Aber die Textur ist abwechslungsreicher als im *Largo* von Nr. 5. Über dem ernsten, ausdrucksstarken Anfangsthema, das von der zweiten Violine und der Bratsche gesungen wird, bildet das ausgehaltene hohe A der ersten Violine die Gesangstechnik der *messa di voce* (wörtlich: „die Stimme setzen“) nach, die ein perfekt kontrolliertes allmähliches An- und Abschwollen des Tons beinhaltet. Wenn sich die Musik von Moll nach Dur aufhellt, wird das Anfangsthema zur Begleitung einer sanft ornamentalen „Arie“ der ersten Violine – eine klassische Demonstration des Rollentauschs in diesen Quartetten.

Mit seinen stechenden, schrägen Akzenten und schnellen Imitationen teilt das Scherzo den subversiven Geist, wenn auch nicht das *Allegro*-Tempo, seines Gegenstücks in Nr. 5. In einem Spiel der musikalischen Stühle wird die Bratsche am Ende zurückgelassen. Wir können uns vorstellen, dass das Publikum des achtzehnten Jahrhunderts diesen Scherz genoss. Das Trio stellt den rhythmischen Anstand wieder her und beginnt mit einem sich räkelnden Cello-Solo, bevor es sich in ein kanonisches Duett für die erste Violine und die Bratsche verwandelt.

In op. 33 Nr. 5 hatte Haydn einen schnellen Eröffnungssatz mit einem entspannten Variationsfinale ausgeglichen. Diesem Beispiel folgt er in Nr. 6, allerdings mit einem bedeutenden Unterschied. Dies ist das früheste Beispiel in Haydns Quartetten für seine bevorzugte Form der „doppelten Variation“, die auf abwechselnden Themen in Dur und Moll aufbaut (ein berühmteres Beispiel ist der erste Satz des so genannten „Rasiermesser“-Quartetts, op. 55 Nr. 2). Das heiter-rustikale D-Dur-Thema – ein weiterer Papageno-Moment – beginnt mit einem abwärts gerichteten Sturz der Violine. Das komplexere d-moll-Thema hingegen beginnt mit einem ausdrucksstarken Aufwärtssprung des Cellos und setzt sich in einer freien kontrapunktischen Struktur fort, wobei die Hauptlinie zwischen den vier Spielern wechselt: ein letztes Beispiel für das zwanglose instrumentale Zusammenspiel, das eine der größten Freuden dieser wunderbar einfallsreichen Quartette darstellt.

© Richard Wigmore 2025

Chiaroscuro Quartet

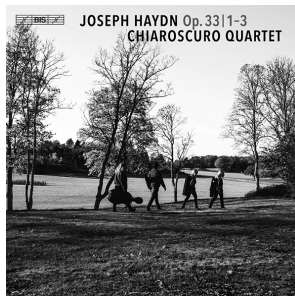
Alina Ibragimova, Charlotte Saluste-Bridoux, Emilie Hörnlund und Claire Thirion bilden das **Chiaroscuro Quartett**. Chiaroscuro – hell-dunkel – heißt der barocke Malstil, der durch den Kontrast des hell erleuchteten Sujets vor dunklem Hintergrund eine ungeheure Ausdruckssteigerung möglich machte. Auf Darmsaiten und mit historischen Bögen arbeitet das Chiaroscuro Quartet an einem Sound, 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 Laeiszhalle 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



Also available from the Chiaroscuro Quartet:

Joseph Haydn:

String Quartets, Op. 33, 'Russian': Nos 1–3

BIS-2588

‘An end-to-end joyride.’ Gramophone

„Mit Wonne, fein ausbalanciert, äußerst beredt und kommunikationsfreudig.“ Rondo

„Was das Chiaroscuro-Quartett auf historischen Instrumenten an klanglicher Raffinesse, an Nuancen der Tonformung und an Piano-Kultur bietet, ist nicht zu übertreffen.“ Fono Forum

« Une lecture extraordinairement juste et qui va droit au cœur des œuvres. » Diapason

Au début des années 1780, Haydn était le compositeur le plus célèbre et le plus « bankable » d'Europe, entre autres grâce à ses symphonies. Après avoir renégocié son contrat avec le prince Nicolas Esterházy en 1779, il était désormais libre de traiter directement avec les éditeurs et de vendre ses œuvres par souscription. Jusqu'à la mort du prince en septembre 1790, Haydn mènera en quelque sorte une double vie : maître de chapelle consciencieux d'Esterházy et célébrité européenne. Il était toujours chargé de satisfaire l'appétit insatiable du prince Nicolas pour l'opéra dans le palais hongrois retiré d'Eszterháza mais il commençait aussi à composer de plus en plus pour un public plus large. En 1782, Haydn écrivit une série de trois symphonies, les n^{os} 76 à 78, pour un séjour prévu à Londres qui n'aura finalement jamais lieu. L'année précédente, il avait produit une série de six quatuors, ceux de l'opus 33, expressément destinés au marché international. S'adressant à la fois aux « connaisseurs » [*Kenner*] et aux « amateurs » [*Liebhaber*] – une distinction très importante au XVIII^e siècle – les quatuors ont circulé dans toute l'Europe et ont laissé leur empreinte sur les six quatuors que Mozart allait dédier à Haydn.

Avant que les quatuors de l'opus 33 ne soient imprimés, Haydn offrit des copies manuscrites à des souscripteurs potentiels. À des fins de surenchère culturelle, ceux qui achetaient des copies bénéficiaient de l'exclusivité des dernières œuvres d'un compositeur très sollicité plusieurs mois avant leur publication. Dans le cas de l'opus 33, les plans ne se déroulèrent pas tout à fait comme prévu. En décembre 1781, l'éditeur viennois Artaria annonça que les quatuors allaient être publiés dans les quatre semaines à venir. Craignant l'indignation de ses souscripteurs, Haydn persuada Artaria d'en retarder la publication jusqu'au mois d'avril suivant. Entre-temps, il les avait également vendus « en exclusivité » à la firme Hummel d'Amsterdam, un geste qui nous paraît aujourd'hui audacieux, mais justifiable à une époque où les compositeurs ne jouissaient pas de droits d'auteur. On sait qu'au moins un

des quatuors de l'opus 33 fut joué le jour de Noël 1781 dans l'appartement viennois du grand-duc Paul de Russie, futur tsar Paul 1^{er}, alors en visite. Haydn dédia ensuite l'ensemble au Grand-Duc de Russie, d'où le surnom de « Quatuors Russes » qui leur est parfois attribué.

Dans une lettre adressée à un souscripteur potentiel, le théologien zurichois Johann Caspar Lavater, Haydn annonça que les quatuors étaient « d'un genre tout à fait nouveau et particulier, car je n'en ai pas écrit depuis dix ans ». On a parfois vu dans ces mots de « nouveau et particulier » une stratégie purement promotionnelle. Mais les quatuors opus 33 comportent indubitablement des caractéristiques nouvelles, ce qui était inévitable puisque neuf années les séparent des quatuors précédents, ceux de l'opus 20. Comme les symphonies du début des années 1780 (comme par exemple, la n^o 71 en si bémol majeur, ou les n^{os} 76 et 77 de la série dite « de Londres »), les quatuors de l'opus 33 sont plus légers et d'un ton plus « populaire » que ceux de la décennie précédente, et font entendre une vivacité rythmique que Haydn avait peaufinée dans ses opéras-comiques des années 1770. Les idées découlent les unes des autres avec logique, chaque instrument passant subtilement de l'arrière au premier plan, du thème à l'accompagnement. Une génération plus tard, Goethe décrira le quatuor à cordes comme « une conversation entre quatre personnes raisonnables ». Avec une bonne dose d'humour et un soupçon de sensibilité, on obtient un concentré de l'opus 33 de Haydn.

De tous les quatuors de l'opus 33, le **quatrième, en si bémol majeur**, est peut-être le moins connu. Pourtant, son mouvement lent est sans doute le plus beau de tous, tandis que ses mouvements externes sont remplis d'un esprit et d'un élan typiquement haydniens. Le premier mouvement, qui s'ouvre de manière instable et semble commencer au milieu d'une phrase, est construit à partir de fragments mélodiques chantants. L'esprit de Papageno, l'oiseleur facétieux de *La flûte enchantée* de Mozart, n'est jamais loin. Dans le développement central, le premier

violon se lance dans une *toccata moto perpetuo*, tandis que les autres instruments triturent une minuscule figure de trois notes issue du thème principal. La réexposition commence alors dans la « mauvaise » tonalité de mi bémol, avant que Haydn ne se corrige habilement. Les connaisseurs du XVIII^e siècle (le public des quatuors était généralement restreint) ont sûrement apprécié.

Haydn a appelé « scherzo » chacun des menuets de l'opus 33. Ceux des numéros 1 et 5 en particulier, se rapprochent de ceux de Beethoven. Le deuxième mouvement du n° 4 cependant, est le plus régulier et le plus élégant de tous les mouvements de danse de l'opus 33. Son énigmatique trio en si bémol mineur laisse entrevoir la mélodie de la section principale dans des contours indistincts – une subtilité typiquement haydnienne.

Le joyau du quatuor est le *Largo* rhapsodique, avec sa cantilène de violon et ses modulations profondes et éloignées. D'une manière générale, la musique se développe à partir d'un thème unique qui s'épanouit au fur et à mesure de son exposition. Le finale, un rondo tourbillonnant sur l'un des thèmes entraînants de contredanse typiques de Haydn, présente le compositeur à son plus biscornu. Le premier épisode joue avec des contrastes de registres loufoques. Le deuxième, en sol mineur, exploite la veine tzigane hongroise que Haydn aimait tant. La musique bascule ensuite dans le burlesque. Le thème principal gonfle de façon grotesque, avant de s'arrêter. Les instrumentistes se retirent avec une version simpliste jouée *pizzicato* de la mélodie qui ressemble maintenant à une chansonnette enfantine. Vingt ans plus tôt, les quatuors opus 1 et opus 2 de Haydn lui avaient valu une réputation de frivolité excessive. Des critiques de Berlin et de Hambourg avaient même reproché au compositeur d'« appauvrir l'art avec des idioties comiques ». Vingt ans plus tard, il n'avait toujours pas changé.

Dans les copies manuscrites de l'opus 33 conservées à l'Abbaye de Melk ainsi que dans l'édition publiée par Artaria, le **Quatuor n° 5 en sol majeur** apparaît en

premier. On peut en déduire qu'il s'agit de la première œuvre du recueil à avoir été composée. Le *Vivace assai* qui ouvre l'œuvre commence *pianissimo* avec une cadence galante : l'équivalent en musique d'un salut ou d'une révérence dont le rythme a donné lieu à son surnom anglais au XIX^e siècle de « How do you do ? » [Comment allez-vous ?] Cette « fin qui commence » lance un mouvement d'une audace et d'un dynamisme presque symphoniques, avec des textures quasi-orchestrales créées par des doubles cordes et des notes graves répétées et martelées. Alors que les autres premiers mouvements de l'opus 33 sont pratiquement monothématiques, Haydn insère ici un thème contrastant à l'élégance mozartienne qui se déploie à loisir sur une pédale de violoncelle. Ce moment de repos lyrique se reflète au milieu du développement combatif où le second thème réapparaît en mi mineur avant de dévier vers de nouvelles tonalités. Fidèle à son habitude, Haydn continue de nous réserver des surprises tout au long de la réexposition – une transformation plutôt qu'une répétition d'événements antérieurs – et de la coda, qui commence par un plongeon dramatique de sol à mi bémol majeur pour se terminer nonchalamment par la cadence « How do you do ? »

Le mouvement lent – placé en deuxième position après le rapide premier mouvement – est un *Largo e cantabile in sol mineur* de plus en plus orné, dans lequel le premier violon incarne une héroïne d'opéra tragique. Les commentateurs, depuis le musicologue Donald Tovey, ont suggéré l'influence de Gluck. Plus précisément, les premières mesures semblent être un écho dans une tonalité mineure de l'air élyséen d'Orphée, « Che puro ciel », d'*Orfeo ed Euridice*, que Haydn avait dirigé à Eszterháza en 1776. À la fin, Haydn atténue l'humeur tragique par un simple *pizzicato* : une préparation, peut-être, au scherzo où il se joue constamment de l'auditeur avec des accents déplacés avant d'introduire des silences au moment où nous semblons avoir repris pied. Comme pour se faire pardonner, le trio est d'une pudeur presque excessive. Ce scherzo est sans doute l'un des mouvements qui a

amené un ancien critique à déclarer que les quatuors de l'opus 33 étaient « remplis de la fantaisie la plus originale, de l'esprit le plus vif et le plus agréable ».

La simplicité est également le mot d'ordre du finale, une série de trois variations sur un air populaire à l'allure de sicilienne. Pourtant, même ici, il y a des surprises, comme lorsque la mélodie chantante dévie non pas vers le ré majeur attendu, mais vers mi mineur. Si les variations sont charmantes et décoratives, la variation centrale, qui commence avec le second violon et l'alto, présente une gracieuse fluidité de texture, caractéristique d'une grande partie de l'écriture de l'opus 33. Dans la coda galopante (*Presto*), Haydn élimine la déviation en mi mineur et maintient fermement la musique en sol majeur. Deux ans plus tard, Mozart reprendra l'idée de Haydn d'une variation finale sur un rythme de sicilienne et lui donnera une tournure beaucoup plus troublée dans son Quatuor en ré mineur, K 421.

Le mouvement de « chasse » à 6/8 qui ouvre le **Quatuor n° 6 en ré majeur** a manifestement séduit Mozart qui en a repris le mélange d'exubérance *al fresco* et de développement motivique imprévisible dans son Quatuor « La chasse », K 458. Les dernières œuvres des précédentes séries de quatuors de Haydn (opus 9, 17 et 20) commençaient également par des mouvements évoquant la chasse. Mais l'opus 33 n° 6 les surpasse en matière de fantaisie, les instrumentistes étant maintenant divisés en paires, se questionnant et se coupant la parole les uns les autres. Haydn brouille la distinction entre développement et réexposition avec une excursion surprenante dans des tonalités éloignées : ce n'est pas la seule fois dans ces quatuors que l'esprit se transforme en poésie.

Comme dans l'opus 33 n° 5, il émane du mouvement lent, toujours dans une tonalité mineure, un parfum baroque. Mais la texture est plus variée que dans le *Largo* du n° 5. Au-dessus du thème initial gravement expressif énoncé par le second violon et l'alto, le la aigu soutenu du premier violon recrée la technique vocale de la *messa di voce* (littéralement « placer la voix »), impliquant un gonflement et un

reflux progressifs et parfaitement contrôlés de la note. Lorsque la musique s'illumine, passant du mineur au majeur, le thème initial devient l'accompagnement d'une « aria » doucement ornementale du premier violon – une démonstration classique de l'échange des rôles dans ces quatuors.

Avec ses accents décalés et ses imitations rapides, le scherzo partage l'esprit subversif, sinon l'allure *Allegro*, de son homologue du n° 5. Dans un jeu de chaises musicales, l'alto est laissé en plan à la fin. On peut supposer que le public du XVIII^e siècle a goûté la plaisanterie. Le trio rétablit le décorum rythmique, commençant par un solo de violoncelle qui se dandine avant de se transformer en un duo canonique pour le premier violon et l'alto.

Dans l'opus 33 n° 5, Haydn avait contrebalancé un premier mouvement rapide avec un finale détendu en forme de variations. Il fait de même dans le n° 6, mais avec une différence importante. C'est la première fois dans les quatuors de Haydn qu'apparaît sa forme favorite, la « double variation », construite sur une alternance de thèmes en tonalité majeure et mineure (un exemple plus connu est le premier mouvement du Quatuor dit « le Rasoir », opus 55 n° 2). Le thème joyeusement rustique en ré majeur – qui rappelle encore une fois Papageno – s'ouvre sur une plongée du violon. À l'inverse, le thème plus complexe en ré mineur commence par un saut expressif vers le haut au violoncelle et se poursuit dans un contrepoint libre, le thème passant d'un musicien à l'autre : un dernier exemple de l'interaction instrumentale informelle qui est l'un des principaux plaisirs de ces quatuors merveilleusement inventifs.

© Richard Wigmore 2025

Quatuor Chiaroscuro

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 meilleurs 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

Instrumentarium:

Alina Ibragimova:	Violin by Andrea Amati (1570) loaned by the Jumpstart 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).

Recording Data

Recording:	7th–10th August 2024 at the Menuhin Hall, The Yehudi Menuhin School, Stoke d'Abernon, England 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 loudspeakers; Focal and Sennheiser 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 2025
Translations:	Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography:	© Joss McKinley
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-2608 © & © 2025 BIS Records AB, Sweden.

BIS-2608

