



CD-1006 DIGITAL

VERDI • PUCCINI
Music for
STRING QUARTET

QUARTETTO DAVID

VERDI, Giuseppe (1813-1901)**String Quartet in E minor** (1873)**22'48**

- | | | |
|------------|--------------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro</i> | 7'23 |
| [2] | II. <i>Andantino</i> | 7'46 |
| [3] | III. <i>Prestissimo</i> | 3'11 |
| [4] | IV. <i>Allegro assai mosso</i> | 4'18 |
-

PUCCINI, Giacomo (1858-1924)

- | | | |
|------------|---|-------------|
| [5] | Crisantemi for string quartet (1890). <i>Andante mesto</i> | 6'06 |
|------------|---|-------------|
-

Three Fugues for string quartet **8'08**

- | | | |
|------------|---|------|
| [6] | Fugue in G major. <i>Andante mosso</i> | 2'24 |
| [7] | Fugue in A major. <i>Andante sostenuto</i> | 2'03 |
| [8] | Fugue in C minor. <i>Andante poco mosso</i> | 3'17 |
-

- | | | |
|------------|--|-------------|
| [9] | Scherzo for string quartet. <i>Allegro vivo</i> | 1'40 |
|------------|--|-------------|
-

Three Minuets in A major for string quartet (1892, I/III rev. 1898) **7'53**

- | | | |
|-------------|-------------------------|------|
| [10] | I. <i>Moderato</i> | 3'08 |
| [11] | II. <i>Allegretto</i> | 2'07 |
| [12] | III. <i>Assai mosso</i> | 2'26 |
-

- | | | |
|-------------|---|-------------|
| [13] | Tempo di Quartetto for string quartet. <i>Allegro moderato</i> | 7'34 |
|-------------|---|-------------|
-

Quartetto David**Mauro Loguercio**, violin I; **Gabriele Baffero**, violin II;**Antonio Leofreddi**, viola; **Marco Decimo**, cello

W e all know ice. Scraping it off the windscreen. Sucking it when we were children. Sliding on it. Defrosting the refrigerator. Some people skate on it, like I did as a child playing ice hockey (I know it's not exactly the sport for a violinist, but I enjoyed it more than almost anything else, wrapping myself up in all that protective clothing to venture into the scrum of humanity). If you ask someone about the sound of ice, they'll tell you that it's the crunch of frozen puddles when you walk on them, or maybe the haunting whistle of skates. You may even have that very strange experience: the sound that icicles make when you strike them gently without breaking them.

And if someone asks about the Verdi sound that springs to mind: a) the lashes of the *Dies iræ*; b) the flurry of notes on the violins when Desdemona speaks of *Pleiadi ardenti*; c) the parappappappapa of the dynamic cabalettas from the early operas. But both ice and Verdi had a surprise in store for me.

Late March, Länna church in Sweden, some fifty miles north-west of Stockholm, nine o'clock in the evening and we've just finished recording **Giuseppe Verdi's *String Quartet***. The lake, which begins on the edge of the cemetery that envelops the local church (the village contains no more than five houses) is still frozen. The temperature at this time in the evening drops further and she seems to take delight in torturing that ice, stretching it, bending it, arching it, breaking it, weakening it, scratching it. And he screams. Yes, he, the ice! Like a creature in the frenzy of love, tormented by a longing for the moon, reacting to physical pain. It's a gasp, a dull whistle, a shout. I've never heard anything like it, I swear. It's the secret language of nature.

And it's the same thing with Verdi's *String Quartet*: the first time you hear it, you don't understand what it is: accustomed as you are to seeing the composer dressed in the colours of his own country, the sudden dark blue blazer is disconcerting. But then you quickly rediscover him, with his familiar gestures and the ambiguities driven by genius. And then imagine a swarthy *condottiero*, with his ivory-skinned wife leaving handkerchiefs lying around, a bad character, human but quite malicious, and everything set on an island off the coast of Asia Minor. *Otello*? Of course, but also the first movement of the *String Quartet*, with the suspicion motif (the handkerchief!) introduced by the wicked Jago (the second violin right at the beginning), some battle scenes, this time like the one which moves Duncan's forest, and a Desdemona whom you just can't imagine any purer than this. And let

him tell it to you without actors or singer or bass drums, but keep your ears open, because he always has so much to tell you.

In the second movement the elegance is even more marked, like a strolling dandy, with those strange shifts between major and minor, those theatrical gestures, the F majors re-composing themselves just as a handkerchief thrown into the air falls all the more gracefully for the quality of its silk, and those sighs of purest crystal. There is also the impetuous warrior here (well, there was Italy to be united, and good manners were certainly not enough), and then a moment of infinite tenderness before a scale pointed with Lombard insistency towards the taut string of the viola, and then to the recapitulation. Now we've reached the end, listen to the delicacy with which Verdi takes up the theme for the last time – like a maternal gesture for a creature that no longer exists – before the final, firm paternal caress. With feeling, but without sentimentality, as it were.

The third movement is worthy of the classic Verdian iconography, as found in *Rigoletto* or *La Traviata*: I seem to hear the voice of Toscanini in the recording where he beats against the wall beyond which lies perfection. That voice can be heard in the terrifying notes of the unison passage. And there is even a tenor *cabaletta* in the central trio section.

Fourth movement: it is said that Verdi wrote a fugue each day to keep in form, and so it shouldn't have been difficult for him, in the 'long hours of idleness' between the rehearsals of *Aida* in Naples in 1873, to write this final movement. Some music critic or other used to say, with an expression whose withering clarity is only rivalled by its earthy vulgarity, that 'you don't write reviews, you piss them!' It fits this fugue like a glove, for I can't imagine a piece of writing more direct, more immediate and urgent than the final movement, with its tortuous theme clambering among its own hyperboles. Do we want to say something more technical by way of conclusion? No.

And you can imagine my excitement when I chanced to see the manuscript of the quartet (but don't tell anyone about this, as it was unauthorized) with its abbreviations and the few cancellations made not with an eraser but with a pencil, as if there were no time to waste by rubbing things out. And see what a masterpiece you get.

That **Giacomo Puccini** hailed from a family of musicians who, for several centuries, served the clergy that had always governed Lucca emerges clearly in many of the pieces recorded here. Here too, as in the case of Verdi, we are faced by a pure opera composer

who adapts to instrumental music. But while with Verdi this occurred at a relatively late age, in the case of Puccini it is a question of short works, hastily ruled sketches handwritten on notepads. The **Three Fugues** are quite literally apprentice works, short forays in various styles, from the *style galant* of the first to the serious ‘Bach-type’ of the second and the radiant Mozartian lightness of the third. But let’s be clear about this, these are all works to be taken seriously – if only we had students like that in the composition class, not like that ass Verdi who failed the entrance exam to the Milan Conservatory. Then there is the **Scherzo** which no composer would have disowned, already demonstrating Puccini’s interest in folk colour, which was later to explode in *Madama Butterfly* and *Turandot*.

Crisantemi is Puccini’s most famous piece, written in a single night in 1890 on the death of Amadeo of Savoy, just before *Manon Lescaut* (where it is used for the supporting colour of the final act). Here we find harmonic subtleties which will later become habitual, indicating a search for colour that is almost orchestral, given that these subtleties are not used as bridges leading to genuine modulations. The movement is constructed in Romanza form, A-B-A, with a central section which, after the desolation of the opening, undergoes a great mellowing process. Here, as in all of Puccini’s works, the influence of various aspects of the European twentieth century can be heard, all filtered through that unmistakable *cantabile* which was soon to make him one of the great exponents of 20th-century theatre.

Of the **Three Minuets**, the first seems suspended between lightness, coquetry, *style galant* and student prank, like a scene from the Quartier Latin. In the second, the material which will later serve as the sparkling opening to *Manon* is distilled here into the refined language of the quartet, with a trio in the nature of a prayer. The third minuet uses a lighter mode, as if trying to escape with youthful lightness – conscious of a magnificent capacity for composing – to a greater task. Unfortunately, all three minuets are in the same key and we hope that this does not induce boredom. Three little chocolates, then, not to be over-indulged in; otherwise, they really will make for boredom.

The **Tempo di Quartetto** is a first movement in sonata form, with classical echoes, which certainly draws its models from the central European tradition: it is as if Puccini had looked at a couple of Haydn or Schubert scores, and had then felt a desire not so much to compete as to understand better by attempting the same form himself. And so, at a gentle trot, there emerges a graceful and extremely refined first subject which, with its character

of *opera buffa*, leads us to the contrasting second subject, with its agile and harmonious quality. There is a short development section, where a couple of episodes in a minor key do not affect the generally serene atmosphere of the movement, and then, as in the classical models, the recapitulation which, without any significant variation, retraces the exposition.

© **Mauro Loguercio 2001**

‘One could not ask for greater romantic enthusiasm and freedom in phrasing’ (F.M. Colombo, *Corriere della Sera*); ‘David. Overwhelming [Ludwig van] Beethoven, exemplary harmony in sound and inspiration, unending musical vitality’ (M. Conter, *Il Giornale*, Brescia): these are some of press reactions to the appearance of the **Quartetto David** on the concert platform. The quartet was formed in 1994 as the result of an encounter between four musicians from similar cultural backgrounds, with individual experiences in such diverse venues as the Berlin Philharmonie, London’s Queen Elizabeth Hall, and the Accademia di S. Cecilia in Rome, as well as chamber ensembles with Nikita Magaloff, Antonio Meneses, Astor Piazzolla, Bruno Canino, Tamás Vásáry, Siegfried Palm, Salvatore Accardo, Rocco Filippini and Franco Petrarchi. Since the summer of 1995 the Quartetto David has been coached by members of the Amadeus Quartet, who have recognized the ensemble as one of the finest emerging quartets.

Mauro Loguercio studied the violin under Michelangelo Abbado and Corrado Romano, and composition under Bruno Bettinelli. Gabriele Baffero studied the violin under Paolo Borciani in Milan and Corrado Roman in Geneva. Antonio Leofreddi studied the violin under Beatrice Antonio in Rome and the viola under Bruno Giuranna in Cremona. Marco Decimo studied the cello under Maria Leali, Rocco Filippini and Daniel Shafran.

Tutti conosciamo il ghiaccio. Toglierlo dal parabrezza. Succhiarlo da bambini. Scivolarci sopra. Grattarlo dal frigorifero. Qualcuno ci pattina sopra, come facevo io da bambino giocando ad Hockey (è vero, lo so, non è uno sport da violinista, ma mi piaceva quasi sopra ogni altra cosa imbottirmi in tutte quelle protezioni ed avventurarmi così protetto nella mischia dell'umanità). Se chiedi a qualcuno qual è il suono del ghiaccio ti risponderà che è lo scricchiolare delle pozzanghere gelate quando ci cammini sopra, oppure il fischio inquietante dei pattini. Se proprio ti capita quello molto curioso: il suono che fanno le stallattiti di ghiaccio quando con prudenza le si percuote senza che si rompano.

Quando qualcuno ti chiede qual è il suono di Verdi ti viene in mente: a) le frustate del *Dies iræ* b) le piccole note dei violini quando Desdemona parla di *Pleiadi ardenti* c) l'un parapappapappà delle vitali cabalette delle prime opere. Ma sia il ghiaccio che Verdi avevano per me in serbo una sorpresa.

Fine marzo, chiesa di Länna, in Svezia 75 chilometri a Nord Ovest di Stoccolma, nove di sera, abbiamo finito di registrare il **Quartetto** di **Giuseppe Verdi**. Il lago che comincia dove finisce il cimitero che avvolge la chiesa del paese (altre 5 case e basta) è ancora ghiacciato. La temperatura a quest'ora di sera si abbassa ancora, e lei quel ghiaccio sembra si diverta a torturarlo, lo tende, lo piega, lo inarca, lo ruota, lo sfibra, lo graffia. E lui urla. Sì, lui, il ghiaccio! Come un animale nella frenesia dell'amore, come nello strazio del desiderio della luna, come nella reazione al dolore fisico. E' un rantolo, un fischio sordo, un grido. Mai sentito niente di simile, giuro. E' la parola sconosciuta della natura.

E così anche col quartetto di Verdi, la prima volta che lo senti non capisci cos'è: abituato come sei a vederlo vestito coi colori della sua terra, improvvisamente il blu scuro del blazer ti disorienta. E però te lo ritrovi subito, con i suoi moti del cuore, le ambiguità delle pulsioni del genio. E allora immaginate un condottiero scuro di pelle, la sua sposa dalla pelle eburnea che lascia in giro fazzoletti, un cattivo ma umano ma però proprio perfido, il tutto ambientato in un'isola davanti all'Asia Minore. *Otello*? Certo, ma anche il primo tempo del *Quartetto*, con il Tema del Sospetto (il Fazzoletto!!!) inculcato dal perfido Jago (proprio all'inizio lo fa il secondo violino), delle buone dosi di battaglia, come quella, stavolta, che muove il bosco di Duncan, una Desdemona che più pura di così non si può proprio immaginarla. E lasciatevelo raccontare senza attori né cantanti ciccione né gran-

casce, ma tenete le orecchie ben aperte, perché Lui da raccontare ne ha sempre tantissimo.

Nel Secondo Tempo l'eleganza è ancora più marcata, quasi un dandy a passeggio, con questa strana alternanza fra Maggiore e Minore, con questi gesti plateali, i Fa Maggiore che si ricompongono come un fazzoletto che lanciato per aria ricade con tanta maggior grazia quanto migliore è la qualità della sua seta, e questi sussurri fatti di cristallo purissimo. C'è anche qui l'impeto guerriero (insomma, si doveva pura fare l'Italia, e non bastavano certo le buone maniere), poi ancora un attimo di di tenerezza infinita prima di una scala che con lombarda determinazione punta alla corda tesa della viola, e alla ripresa. Ascolta ora che siamo alla fine con quanta delicatezza Verdi tiene in mano per l'ultima volta il tema – quasi un gesto materno per una creatura che non c'è più – prima della conclusiva, ferma carezza paterna. Con sentimento, ma senza sentimentalismi, insomma.

Il Terzo Tempo è degno della iconografia classica verdiana, quella del *Rigoletto*, della *Traviata*: mi sembra di sentire la voce di Toscanini in quella registrazione dove inveisce contro il muro al di là del quale c'è la perfezione. Quella voce sono le terribili note del passo all'unisone. Né manca il tenore con la sua cabaletta nel Trio centrale del Movimento.

Quarto Tempo. Si dice che Verdi scrivesse una Fuga al giorno per mantenersi in forma, e dunque non gli dev'esser venuto difficile, “nelle lunghe ore d'ozio” fra una prova e l'altra di *Aida* a Napoli nel 1873, scrivere quest'ultimo Tempo. Non so quale critico musicale diceva, con un'espressione la cui fulminante chiarezza è solo paragonabile alla sua mondana volgarità, che “le critiche non si scrivono, si pisciano!” Ci sta a pennello a questa Fuga, non mi posso immaginare una scrittura più diretta, immediata ed urgente di quella dell'Ultimo Tempo, col suo tema tortuoso che si inerpica nella sua stessa iberbole. Vogliamo finalmente dire qualcosa di più tecnico? No.

E potrete capire la mia emozione quando mi capitò di vedere (ma non lo dite a nessuno, perché era di straforo) il manoscritto del *Quartetto*, con le sue abbreviazioni e le poche cancellature fatte non colla gomma ma con la matita, quasi non si avesse da perdere tempo con cose del genere. Ed ecco che ti viene fuori il capolavoro.

Che **Giacomo Puccini** venisse da una famiglia di musicisti, e che costoro fossero da un paio di secoli al servizio del clero che da sempre governava Lucca appare chiaro in molti dei brani qui presentati. Anche qui, come nel caso di Verdi, siamo di fronte ad un operista puro che si adopera nella musica strumentale. Ma mentre in Verdi ciò avviene relativa-

mente in tarda età, per Puccini si tratta di lavori brevi, di schizzi vergati con mano rapida su Block Notes. Le **Tre Fughe** addirittura lavori di scuola, capatine in vari stili, dal galante della Prima al serio "tipo Bach" della Seconda alla radiosa leggerezza mozartiana dell'ultima. Intendiamoci, tutti lavori sui quali non c'è da scherzare, avercene di allievi così ai corsi di composizione in Conservatorio, mica come quell'asino di Verdi che al Conservatorio di Milano abbiamo respinto all'esame di ammissione. Poi c'è lo **Scherzo** che nessun compositore avrebbe disconosciuto, dimostra già l'interesse di Puccini per il colore folkloristico, che poi esploderà più avanti in *Madama Butterfly* e in *Turandot*.

Crisantemi è il brano più famoso della produzione pucciniana, scritto in una sola notte nel 1890 per la morte di Amedeo di Savoia, poco prima di *Manon Lescaut* (nella quale è usato come colore portante dell'Ultimo Atto). Vi si trovano ricercatezze armoniche che in seguito diverranno abituali e che denotano una ricerca di colore quasi orchestrale, dato che non sono usati come procedimenti che portino a reali modulazioni. Il Movimento è costruito in forma di Romanza, A-B-A, con una parte centrale che, dopo la desolazione dell'inizio, acquista accenti di grande struggimento. Anche qui, come in tutta la produzione di Puccini, si sentono influenze di vari aspetti del '900 europeo, filtrati attraverso quella spiccatissima cantabilità che lo avrebbe portato da lì a poco ad essere uno dei maggiori esponenti del teatro del '900.

Dei **Tre Minuetti** il Primo sembra sospeso fra leggerezza, cocotterie, stile galante e scherzo goliardico, quasi una scena del Quartiere Latino; nel Secondo il materiale che servirà in seguito per l'inizio scintillante di *Manon* è qui risolto nel linguaggio raffinato del quartetto, con un trio di carattere orante. Il Terzo usa un modo molto leggero, quasi un voler sfuggire con giovanile leggerezza – e consapevole di una capacità di scrittura magistrale – ad un maggior impegno. Disgraziatamente tutti e tre i *Minuetti* sono nella stessa tonalità, speriamo non generi noia. Tre cioccolatini, da non ascoltare troppo: se no vengono a noia, appunto.

Il **Tempo di Quartetto** è un Primo Movimento in Forma di Sonata, dagli echi classicheggianti, che sicuramente attinge i suoi modelli dalla tradizione mitteleuropea: è come se Puccini avesse letto un paio di partiture di Haydn o di Schubert, e poi gli fosse venuto voglia non tanto di confrontarsi bensì di comprenderne meglio la scrittura affrontando anch'egli la stessa forma. E così, come al passo di piccolo trotto, si dipana una graziosa e

civilissima Prima Idea che, col suo carattere di opera buffa arriva sino alla contrastante Seconda Idea, di carattere disteso e plastico. Un breve Sviluppo, in cui un paio di episodi in tonalità minore non variano la generale atmosfera serena di questo Movimento, e poi, come dai modelli classici, la Ripresa che senza grandi variazioni ricalca l'Esposizione.

© **Mauro Loguercio 2001**

“Non si poteva desiderare maggior slancio romantico e libertà di fraseggio” (F.M. Colombo, *Corriere della Sera*), “David, Beethoven travolgente, un esemplare affiatamento di suono e di ispirazione, una inarrestabile vitalità musicale” (M. Conter, *Il Giornale di Brescia*): così alcuni titoli sulla stampa salutano l'apparire del **Quartetto David** sulla scena concertistica. Il quartetto si è formato nel 1994 dall'incontro di quattro musicisti provenienti da ambienti culturali simili, con esperienze solistiche in sale come la Filarmonica di Berlino, la Queen Elizabeth Hall di Londra, l'Accademia di S. Cecilia a Roma, e in formazioni cameristiche in compagnia di Nikita Magaloff, Antonio Meneses, Bruno Canino, Tamás Vásáry, Siegfried Palm, Salvatore Accardo, Rocco Filippini, Franco Petracchi, Astor Piazzolla. Dall'estate del 1995 vengono seguiti nella loro preparazione dai componenti del Quartetto Amadeus, che li hanno segnalati come uno fra i migliori quartetti emergenti.

Mauro Loguercio ha studiato violino con Michelangelo Abbado e Corrado Romano, e composizione con Bruno Bettinelli. Gabriele Baffero ha studiato con Paolo Borciani a Milano e con Corrado Romano a Ginevra. Antonio Leofreddi ha studiato il violino con Beatrice Antonioni a Roma e la viola con Bruno Giuranna a Cremona. Marco Decimo ha studiato con Maria Leali, Rocco Filippini e Daniel Shafran.

Wir alle kennen Eis. Wie wir es von der Windschutzscheibe kratzen. Wie wir es als Kinder lutschen. Wie wir auf ihm schliddern. Wie wir den Kühlschrank abtauen. Einige Kinder fahren darauf Schlittschuh, wie ich als junger Eishockeyspieler (Ich weiß, das ist nicht unbedingt die richtige Sportart für einen Geiger, aber ich liebte es beinahe mehr als alles andere – mich in diese Schutzkleidung zu hüllen, um mich ins Menschengewimmel zu wagen). Wenn Sie jemanden nach dem Klang von Eis fragen, dann wird er Ihnen erzählen, es sei das Knirschen zugefrorener Pfützen, über die man geht, oder vielleicht das beklemmende Pfeifen der Schlittschuhe. Vielleicht auch machen Sie diese ausgesprochen seltsame Erfahrung: Klang von Stalaktiten, wenn man sie sanft berührt, ohne sie abzubrechen.

Fragt jemand nach dem typischen Verdi-Klang, so fallen einem ein: a) Die Peitschenhiebe des *Dies iræ*, b) das Wirbeln der Geigen, wenn Desdemona von *Pleiadi ardenti* spricht und c) das „Parapappapappapa“ der kraftvollen Cabalettas in den frühen Opern. Aber sowohl das Eis wie auch Verdi hielten eine Überraschung für mich bereit.

Ende März, die Kirche von Länna/Schweden, rund 75 Kilometer nordwestlich von Stockholm, neun Uhr abends, und wir haben gerade die Aufnahme von **Giuseppe Verdis** *Streichquartett* beendet. Der See, der am Rande des Friedhofs beginnt, welcher die Kirche umgibt (das Dorf besteht aus genau fünf Häusern), ist immer noch zugefroren. Zur Abendzeit sinkt die Temperatur und scheint Gefallen daran zu finden, das Eis zu quälen, es zu dehnen, zu biegen, zu wölben, zu brechen, zu schwächen, zu ritzen. Und es schreit – oder vielmehr: „Er“ schreit. Wie ein Wesen im Liebeswahn nämlich, das, gequält von einem unmöglichen Verlangen, auf physischen Schmerz reagiert. Es ist ein Keuchen, ein mattes Pfeifen, ein Schrei. Bei Gott, ich habe nie etwas vergleichbares gehört. Es ist die geheime Sprache der Natur.

Und mit Verdis *Streichquartett* verhält es sich ganz genauso. Beim ersten Hören weiß man nicht, um was es sich handelt: Daran gewohnt, den Komponisten in den Farben seines Heimatlandes gekleidet zu sehen, verwirrt der dunkelblaue Blazer. Doch dann entdeckt man ihn schnell wieder, mit seinen vertrauten Gesten und den genialen Mehrdeutigkeiten. Stellen Sie sich ferner einen dunkelhäutigen *Condottiero* vor, dessen blasse Frau Taschentücher herumliegen läßt, dazu einen schlechten Kerl, menschlich, aber ausgesprochen boshaft, und als Ort der Handlung eine Insel vor der Küste Kleinasiens. *Otello*? Natürlich –

aber zugleich der erste Satz des *Streichquartetts*, mit dem Verdachtsmotiv (das Tuch!), von dem verruchten Jago eingeführt (die zweite Violine gleich zu Beginn), einige Kampfszenen, nun aber wie jene, die Duncans Wald bewegen, und eine Desdemona, die man sich kaum reiner vorstellen könnte. Lassen Sie sich das ohne Schauspieler oder Sänger oder Große Trommeln erzählen, halten Sie einfach Ihre Ohren auf, denn er hat Ihnen so viel zu erzählen.

Der zweite Satz betont die Eleganz noch stärker, ein schlendernder Dandy, mit diesen seltsamen Dur-/Moll-Wechseln, diesen theatralischen Gesten, dem F-Dur, das sich immer wieder neu bildet wie ein Taschentuch, das, in die Luft geworfen, umso anmutiger herniedersinkt, je besser seine Seide ist, und diesen Seufzern aus reinstem Kristall. Daneben gibt es aber auch den ungestümen Krieger (nun, Italien mußte vereint werden, und dazu reichten gute Manieren allein nicht aus), und dann einen Moment unendlicher Zartheit vor einer Skala, die mit lombardischer Insistenz zuerst auf die Violensaite weist und dann zur Reprise führt. Jetzt, wo wir das Ende erreicht haben, achten Sie auf die Subtilität, mit der Verdi das Thema zum letzten Mal aufgreift — eine mütterliche Geste für ein Wesen, das zu leben aufgehört hat – vor der abschließenden festen und väterlichen Liebkosung. Mit Gefühl, aber ohne Sentimentalität.

Der dritte Satz ist der klassischen Verdi-Ikonographie würdig, die man in *Rigoletto* oder *La Traviata* findet: Ich vermeine die Stimme Toscaninis zu hören in der Einspielung, wo er gegen die Wand schlägt, jenseits derer die Perfektion liegt. Diese Stimme kann man in den erschreckenden Tönen des unisono-Abschnitts hören. Und im Trio-Teil gibt es sogar eine Tenor-Cabaletta.

Vierter Satz: Man sagt, Verdi habe jeden Tag eine Fuge geschrieben, um in Form zu bleiben. Und so dürfte es ihm nicht schwergefallen sein, in den „langen Mußestunden“ zwischen den *Aida*-Proben im Jahr 1873 diesen Schlußsatz zu komponieren. Der ein oder andere Musikkritiker pflegte mit einem Ausdruck, in dem sich vernichtende Klarheit und grobe Vulgarität die Hand reichen, zu sagen: „Man schreibt keine Kritiken, man pinkelt sie!“ Dies passt auf diese Fuge wie ein Handschuh, denn ich kann mir keine Komposition vorstellen, die direkter, unmittelbarer und drängender wäre als dieser Schlußsatz, dessen gewundenes Thema zwischen seinen eigenen Hyperbeln umherklimmt. Wollen wir zum Beschluß noch etwas Technisches erwähnen? Nein.

Sie können sich meine Erregung vorstellen, als ich Gelegenheit hatte, das Manuskript des Quartetts zu sehen (erzählen Sie niemandem etwas davon, es geschah ohne offizielle Erlaubnis) mit seinen Abkürzungen und den wenigen Streichungen, die nicht mit einem Radiergummi, sondern mit einem Stift vorgenommen worden sind – als ob keine Zeit mit dem Ausradieren hätte vertan werden sollen. Und was für ein Meisterwerk auf diese Weise entsteht...

Daß **Giacomo Puccini** einer Musikerfamilie entstammt, die seit Jahrhunderten im Dienste des Klerus von Lucca stand, ist vielen der hier eingespielten Werke deutlich anzumerken. Wie im Falle von Verdi sehen wir uns dabei einem reinen Opernkomponisten gegenüber, der sich der Instrumentalmusik zuwendet. Doch während Verdi dies in einem relativ hohen Alter tat, handelt es sich bei Puccini um kurze Stücke, handgeschriebene, hastig linierte Skizzen in Notizblöcken. Die **Drei Fugen** sind im wahren Sinn des Wortes Studienstücke, kurze Ausflüge in verschiedene Stile – vom galanten Stil der ersten zu dem ernsten, „bachischen“ der zweiten und der strahlenden, „mozartischen“ Leichtigkeit der dritten. Doch um es klarzustellen: Diese Werke müssen allesamt ernstgenommen werden – hätten wir doch bloß solche Studenten in den Kompositionsklassen, und nicht Dummköpfe wie Verdi, der an der Aufnahmeprüfung des Mailänder Konservatoriums scheiterte. Dann gibt es da noch das **Scherzo**, das kein Komponist verstoßen hätte, zeigt es doch bereits Puccinis Interesse an folkloristischem Kolorit, das später in *Madama Butterfly* und *Turandot* zu exponiertem Recht kommen sollte.

Crisantemi ist Puccinis berühmtestes Stück. Diese Gedenkkomposition für Amadeo von Savoyen entstand innerhalb einer einzigen Nacht im Jahr 1890, kurz vor *Manon Lescaut* (wo es im letzten Akt Verwendung findet). Hier finden sich harmonische Feinheiten, die später üblich werden sollten und die die Suche nach einem nachgerade orchestralen Farbenreichtum bezeugen, weil sie nicht bloß als Brücken zu den eigentlichen Modulationen verwendet werden. Der Satz folgt der Liedform (A-B-A) und enthält einen Mittelteil, der nach dem trostlosen Beginn einen großen Besänftigungsprozeß durchläuft. Wie in allen Werken von Puccini lassen sich verschiedenste Einflüsse des europäischen 20. Jahrhunderts vernehmen, gefiltert freilich durch jenes unverwechselbare *cantabile*, das ihn bald zu einem der großen Exponenten des Theaters des 20. Jahrhunderts machen sollte.

Von den **Drei Menuetten** scheint das erste zwischen Leichtigkeit, Koketterie, galantem Stil und Studentennulz angesiedelt – wie eine Szene aus dem Quartier Latin. Im zweiten

Menuett ist das Material, das später als der funkelnde Auftakt zu *Manon* fungieren wird, in die subtile Quartettsprache destilliert und mit einem Trio versehen, das einem Gebet gleicht. Das dritte Menuett ist von leichterem Zuschnitt, als ob es mit jugendlichem Leichtsinn – und im Bewußtsein einer großartigen kompositorischen Begabung – einer größeren Aufgabe zustrebte. Leider stehen alle drei Menuette in derselben Tonart, was hoffentlich keine Langeweile aufkommen läßt. Drei kleine Pralinés mithin, denen man nicht allzusehr frönen sollte, anderenfalls sie tatsächlich der Langeweile Vorschub leisten könnten.

Das **Tempo di Quartetto** ist ein Kopfsatz in Sonatenform, dessen klassische Reminiszenzen sicherlich an Modelle der europäischen Tradition anknüpfen: Es ist, als ob Puccini sich einige Partituren von Haydn und Schubert angesehen und dann das Bedürfnis verspürt hätte, nun nicht unbedingt in den Wettstreit zu treten, als vielmehr sein Verständnis durch Versuche in derselben Form zu fördern. Und so hebt in sanftem Trab ein anmutiges und außerordentlich raffiniertes erstes Thema an, das im Opera-buffa-Stil zu dem zweiten, flinken und behändigen Thema kontrastiert. Es folgen eine kurze Durchführung, die trotz einiger Mollabschnitte nicht die grundsätzlich heitere Atmosphäre des Satzes trübt, und dann, wie in den klassischen Modellen, die Reprise, die die Exposition nahezu unverändert wiedergibt.

© Mauro Loguercio 2001

„Man kann sich kaum größere romantische Begeisterung und Freiheit der Phrasierung vorstellen“ (F.M. Colombo, *Corriere della Sera*); „David. Überwältigender Ludwig van Beethoven, beispielhafte Einheit in Klang und Inspiration“ (M. Conter, *Il Giornale*, Brescia): Dies sind einige der Kritikerreaktionen nach den Aufführungen des **Quartetto David**. Gegründet wurde das Quartett 1994 in Folge einer Begegnung von vier Musikern mit ähnlichem kulturellen Hintergrund und individuellen Erlebnissen in so unterschiedlichen Sälen wie der Berliner Philharmonie, der Londoner Queen Elizabeth Hall und der Accademia di S. Cecilia in Rom und mit Kammermusikpartnern wie Nikita Magaloff, Antonio Meneses, Astor Piazzolla, Bruno Canino, Tamás Vásáry, Siegfried Palm, Salvatore Accardo, Rocco Filippini und Franco Petrarchi. Seit dem Sommer 1995 wird das Quartetto David von Mitgliedern des Amadeus Quartett gefördert, die das Ensemble als eines der hervorragendsten neuen Quartette erkannt haben.

Mauro Loguercio studierte Violine bei Michelangelo Abbado und Corrado Romano sowie Komposition bei Bruno Bettinelli. Gabriele Baffero studierte Violine bei Paolo Borciani in Mailand und Corrado Roman in Genf. Antonio Leofreddi studierte Violine bei Beatrice Antonio in Rome und Viola bei Bruno Giuranna in Cremona. Marco Decimo studierte Violoncello bei Maria Leali, Rocco Filippini und Daniel Shafran.

Tout le monde sait ce qu'est la glace. On l'a grattée sur les pare-brise. On l'a sucée quand on était enfant. On a glissé dessus. On a dégivré le réfrigérateur. Certaines gens ont patiné dessus, comme moi quand, enfant, je jouais au hockey (je sais que ce n'est pas le sport idéal pour un violoniste mais je l'aimais presque par-dessus tout, m'enveloppant dans tous ces vêtements protecteurs avant de m'aventurer dans la mêlée). Si on demande à quelqu'un quel est le son de la glace, la réponse sera le crac des flaques gelées sur lesquelles on marche, ou peut-être le sifflet hantant des patins. On pourrait peut-être même entendre cette expérience étrange: le son produit par les stalactites qu'on frotte doucement sans les briser.

Si on demande à quelqu'un quelle sonorité saute à l'esprit en parlant de Verdi, on aura comme réponse: a) les coups de fouet du *Dies iræ*; les notes nerveuses des violons quand Desdémone parle des «Pleiadi ardenti»; c) le parapappapappapa des *cabalettes* des premiers opéras. Or la glace et Verdi me réservaient une surprise.

Fin mars, église à Länna en Suède, quelque 75 km au nord-ouest de Stockholm, neuf heures du soir et nous avons juste fini d'enregistrer le *Quatuor à cordes* de **Giuseppe Verdi**. Le lac, qui commence sur le bord du cimetière qui entoure l'église locale (le village ne renferme pas plus de cinq maisons) est encore gelé. La température à cette heure de la soirée tombe rapidement et semble prendre plaisir à torturer cette glace, l'étirer, la courber, la bomber, la briser, l'affaiblir, la gratter. Et elle crie. Oui, elle, la glace! Comme une créature en délire d'amour, tourmentée par le désir de la lune, réagissant à la douleur physique. C'est un halètement, un sifflement sourd, un cri. Je n'ai jamais rien entendu de pareil, je le jure. C'est le langage secret de la nature.

Et il en est de même du *Quatuor à cordes* de Verdi : à la première écoute, on ne comprend pas de quoi il s'agit : on est si habitué de voir le compositeur habillé des couleurs de son pays que le soudain blazer bleu foncé est déconcertant. On le redécouvre pourtant rapidement ensuite avec ses gestes familiers et les ambiguïtés provoquées par son génie. Et puis imaginons un *condottiero* basané, avec sa femme au teint d'albâtre laissant tomber des mouchoirs derrière elle, un mauvais caractère, humain mais plutôt malicieux, le tout se passant sur une île de la côte de l'Asie mineure. *Othello*? Bien sûr, mais aussi le premier mouvement du *Quatuor à cordes*, avec le motif de retard (le mouchoir!) introduit par le vicieux Iago (le second violon, dès le début), quelques scènes de bataille, cette fois juste celle qui se passe dans la forêt de Duncan et une Desdémone qu'on ne peut imaginer plus pure. Et laissez-le vous raconter l'histoire sans acteurs ni chanteurs ni grosses caisses mais ouvrez bien vos oreilles parce qu'il a toujours tellement de choses à vous dire.

Dans le second mouvement, l'élégance est encore plus marquée, comme un dandy en promenade, avec ces étranges oscillances entre le majeur et le mineur, ces gestes théâtraux, les fa majeur se recomposant juste comme un mouchoir jeté en l'air tombe avec une grâce correspondant à la qualité de la soie dont il est fait et ces soupirs de pur cristal. Le guerrier impétueux est aussi présent (l'Italie devait bien être unifiée et les belles manières ne suffisaient certainement pas) puis il se fait un moment d'infinie tendresse avant une gamme pointée avec l'obstination lombarde vers la corde tendue de l'alto et puis c'est la réexposition. On en est maintenant à la fin, écoutez avec quelle délicatesse Verdi reprend le thème une dernière fois – comme un geste maternel envers une créature qui n'existe plus – avant la ferme caresse paternelle finale. Avec du sentiment mais pas de sentimentalité.

Le troisième mouvement est digne de l'iconographie verdienne classique trouvée dans *Rigoletto* ou *La Traviata* : je crois entendre la voix de Toscanini dans l'enregistrement où il bat la mesure contre le mur derrière lequel se trouve la perfection. Cette voix peut être entendue dans les notes terrifiantes du passage à l'unisson. Et il y a même une *cabaletta* de ténor dans le trio central.

Quatrième mouvement : on a dit que Verdi écrivait une fugue chaque jour pour se garder en forme, il ne devrait donc pas avoir été difficile pour lui, dans les « longues heures d'oisiveté » entre les répétitions d'*Aida* à Naples en 1873, d'écrire ce mouvement final. Certains critiques musicaux ou autres avaient l'habitude de dire, avec une expression dont la clarté

éblouissante n'a de rival que la vulgarité terre à terre: « on n'écrit pas de critiques, on les pisse! » Cela convient à cette fugue comme un gant car je ne peux pas imaginer une composition plus directe, plus immédiate et urgente que le mouvement final avec son thème tortueux se faufilant parmi ses propres hyperboles. Veut-on dire quelque chose de plus technique au moyen d'une conclusion? Non.

On peut imaginer mon excitation quand j'ai eu la chance de voir le manuscrit du quatuor (mais ne le dites à personne car ce n'était pas autorisé) avec ses abréviations et quelques annulations faites non pas avec une gomme à effacer mais avec un crayon, comme s'il n'y avait pas de temps à perdre à effacer des choses. Et voyez quel chef-d'œuvre il en est résulté.

Il ressort clairement dans plusieurs des pièces enregistrées ici que **Giacomo Puccini** est né dans une famille de musiciens qui servit, pendant plusieurs siècles, le clergé qui a toujours gouverné Lucca. Ici aussi, comme dans le cas de Verdi, on fait face à un pur compositeur d'opéra qui s'adapte à la musique instrumentale. Mais tandis que cela s'est fait à un âge relativement élevé dans le cas de Verdi, dans celui de Puccini c'est une question de quelques œuvres brèves, des esquisses mises par écrit à la hâte sur des blocs-notes. Les *Trois Fugues* sont assez littéralement des œuvres d'apprenti, de courts raids dans des styles variés, du style galant de la première au « type Bach » plus sérieux de la seconde et à la brillante légèreté mozartienne de la troisième. Soyons cependant clairs sur ce point, ce sont toutes des œuvres à prendre au sérieux – si seulement on avait de tels élèves en classe de composition et non comme cet âne de Verdi qui a raté l'examen d'entrée au conservatoire de Milan. Puis il y a le *Scherzo* qu'aucun compositeur n'aurait désavoué, montrant déjà l'intérêt de Puccini pour la couleur populaire qui devait ensuite exploser dans *Madama Butterfly* et *Turandot*.

Crisantemi est la pièce la plus célèbre de Puccini, écrite en une nuit en 1890 à la mort d'Amadeo de Savoie, juste avant *Manon Lescaut* (où elle est utilisée pour soutenir la couleur du dernier acte). On trouve ici des subtilités harmoniques qui deviendront ensuite habituelles, indiquant une recherche presque orchestrale de la couleur; on voit d'ailleurs que ces harmonies ne servent pas de pont menant à de véritables modulations. Le mouvement est construit en forme de romance, A–B–A avec une section centrale qui, après la désolation du début, est soumis à un processus d'adoucissement. On entend ici, comme dans toutes les œuvres de Puccini, l'influence de différents aspects du 20^e siècle européen,

tous filtrés dans ce cantabile immanquable qui devait rapidement faire de lui l'un des grands représentants du théâtre du 20^e siècle.

Des *Trois Menuets*, le premier semble suspendu entre la légèreté, la coquetterie, le style galant et une farce estudiantine, comme une scène du Quartier Latin. Dans le second, le matériel qui servira plus tard de pétillante ouverture à *Manon* est distillé ici dans le langage raffiné du quatuor avec un trio de la nature d'une prière. Le troisième menuet est plus clair, comme s'il essayait de s'échapper avec une légèreté juvénile – conscient d'une magnifique aptitude à la composition – pour une tâche plus importante. Malheureusement, tous les trois menuets sont dans la même tonalité et nous espérons que vous n'en éprouverez pas d'ennui. Trois petits chocolats à déguster avec modération; autrement, l'ennui se fera sentir.

Le *Tempo di Quartetto* est un premier mouvement en forme de sonate avec des échos classiques qui prennent certainement modèle de la tradition européenne centrale; on dirait que Puccini a regardé quelques partitions de Haydn ou de Schubert et ressenti après un désir non tant de leur faire compétition comme de mieux comprendre en s'essayant lui-même à la forme. Ainsi, à un trot confortable, émerge un premier sujet gracieux et extrêmement raffiné qui, avec son caractère d'*opera buffa*, nous mène au second sujet qui fait contraste avec son agilité et son harmonie. Une brève section de développement, où quelques épisodes en tonalité mineure n'affectent en rien l'atmosphère généralement sereine du mouvement, précède la réexposition qui, comme dans les modèles classiques, retrace l'exposition sans variation importante.

© Mauro Loguercio 2001

«On ne peut pas demander un enthousiasme romantique ni une liberté de phrasé plus grands» (F.M. Colombo, *Corriere della Sera*). «David. [van] Beethoven irrésistible, harmonie exemplaire de son et d'inspiration, vitalité musicale continue» (M. Conter, *Il Giornale*, Brescia): ce sont quelques réactions de presse aux apparitions du **Quartetto David** sur la scène de concert. Le quatuor fut formé en 1994 à partir d'une rencontre entre quatre musiciens de fonds culturels semblables, avec des expériences individuelles à des endroits aussi différents que la Philharmonie de Berlin, le Queen Elizabeth Hall à Londres et l'Accademia di S. Cecilia à Rome, de même qu'avec des ensembles de chambre avec Nikita Magaloff, Antonio Meneses, Astor Piazzolla, Bruno Canino, Tamás Vásáry, Siegfried

Palm, Salvatore Accardo, Rocco Filippini et Franco Petrarchi. Depuis l'été 1995, ils ont été dirigés par les membres du Quatuor Amadeus qui a reconnu le quatuor comme l'un des meilleurs nouveaux venus.

Mauro Loguercio a étudié le violon avec Michelangelo Abbado et Corrado Romano ainsi que la composition avec Bruno Bettinelli. Gabriele Baffero a étudié le violon avec Paolo Borciani à Milan et Corrado Roman à Genève. Antonio Leofreddi a étudié le violon avec Beatrice Antonio à Rome et l'alto avec Bruno Giuranna à Crémone. Marco Decimo a étudié avec Maria Leali, Rocco Filippini et Daniel Schafran.

INSTRUMENTARIUM

Mauro Loguercio:	Violin by Pietro Guarneri of Venice (1724); bow by Charles Peccatte
Gabriele Baffero:	Violin by Andrea Guarneri; bow by Francoise Nicolas Voirin
Antonio Leofreddi:	Viola by Ferdinando Garimberti (1970); bow by Frank Daguin
Marco Decimo:	Cello by Joseph Charotte (1830); bow by Charles Nicolas Bazin

Recording data: March 2001 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeisterin: Marion Schwebel

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Marion Schwebel

Digital editing: Christian Starke

Cover text: © Mauro Loguercio 2001

Translations: John Skinner (English); Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover image: Jan From

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 •

e-mail: info@bis.se • Website: www.bis.se

© & © 2002, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.



QUARTETTO DAVID