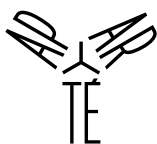


ALL SHALL NOT DIE



HAYDN STRING QUARTETS
QUATUOR HANSON





sous l'égide
de la Fondation de France

Enregistré par Little Tribeca au Théâtre d'Arras (accueil en résidence au TANDEM, Scène nationale)
du 21 au 25 novembre 2018 puis du 18 au 22 avril 2019

Direction artistique, prise de son, mixage et mastering : Ignace Hauville

Montage : Ignace Hauville, assisté d'Hugo Scremin

Anton Hanson joue sur un violon italien de Don Nicolo Amati (Don Nicolo Marchioni) de 1737 et un archet d'André Vigneron. Jules Dussap joue sur un violon de Yair Hod Fainas fabriqué en 2015 et sur des archets de Louis Bazin et de Dominique Pecatte, généreusement prêtés à l'occasion de l'enregistrement par Alain Hérou. Gabrielle Lafait joue sur un alto réalisé par Yair Hod Fainas en 2018 et sur un archet de Doriane Bodart. Simon Dechambre joue sur un violoncelle de Yair Hod Fainas réalisé en 2015 et sur un archet de Christophe Schaeffer.

English translation by Peter Bannister • Photos © Bernard Martinez

Le Quatuor Hanson remercie Stéphane Goldet sans qui ce disque n'aurait pas été possible. Nous remercions également la Fondation Singer-Polignac, Yves Petit de Voize, la Fondation Banque Populaire pour leur confiance et leur soutien, Hatto Beyerle, Patrick Judt, Mathieu Herzog, le Quatuor Ébène, Miguel Da Silva, Johannes Meissl, Rainer Schmidt pour leurs conseils avisés, le Théâtre d'Arras, l'équipe d'Aparté, Ignace Hauville, Pascale Bernheim, Yair Hod Fainas, Alain Hérou et enfin nos familles et amis qui nous soutiennent dans cette aventure depuis des années.

AP213 Little Tribeca © 2019 Little Tribeca © 2019 [LC] 83780

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

JOSEPH HAYDN

(1732-1809)

ALL SHALL NOT DIE

QUATUOR HANSON

ANTON HANSON, JULES DUSSAP *violon violin*

GABRIELLE LAFAIT *alto viola*

SIMON DECHAMBRE *violoncelle cello*

Quatuor en ré majeur, op. 50 n° 6, dit « La Grenouille », (Hob.III:49)

Quartet in D major, op.50 no.6, called “The Frog”

- | | |
|--------------------------------|------|
| 1. Allegro | 6'27 |
| 2. Poco adagio | 7'26 |
| 3. Menuetto. Allegretto | 4'06 |
| 4. Finale. Allegro con spirito | 4'57 |

Quatuor en ré mineur, op. 76 n° 2, dit « Les Quintes », (Hob.III:76)

Quartet in D minor, op.76 no.2 , called “Fifths”

- | | |
|-----------------------------------|------|
| 5. Allegro | 9'38 |
| 6. Andante o più tosto allegretto | 6'16 |
| 7. Menuet. Allegro ma non troppo | 3'40 |
| 8. Finale. Vivace assai | 4'22 |

Quatuor en do majeur, op. 54 n° 2 (Hob.III:57)

Quartet in C major, op.54 no.2

- | | |
|------------------------------------|------|
| 9. Vivace | 6'10 |
| 10. Adagio | 2'51 |
| 11. Menuetto. Allegretto | 3'15 |
| 12. Finale. Adagio, Presto, Adagio | 6'52 |

Quatuor en sol majeur, op. 33 n° 5, dit « Comment allez-vous ? » (Hob.III:41)

Quartet in G major, op.33 no.5, called "How do you do?"

13. Vivace assai	6'06
14. Largo e cantabile	4'00
15. Scherzo. Allegro	3'43
16. Finale. Allegretto	4'56

Quatuor en fa mineur, op. 20 n° 5 (Hob.III:35)

Quartet in F minor, op.20 no.5

17. Moderato	10'41
18. Menuet	5'31
19. Adagio	5'32
20. Finale. Fuga a due soggetti	3'08

Quatuor en fa majeur, op. 77 n° 2 (Hob.III:82)

Quartet in F major, op.77 no.2

21. Allegro moderato	7'54
22. Menuet. Presto	4'31
23. Andante	8'11
24. Finale. Vivace assai	5'27



Depuis notre premier jour, en 2013, nous avons senti que Haydn serait le compagnon de route de notre quatuor. Avec sa fantaisie et son inventivité, sa musique constitue pour nous un terrain de jeu sans cesse renouvelé. Chaque fois nous y entrons avec le même appétit, et en sortons la même joie au cœur.

Cet homme aux mille facettes offre, dans l'intégralité de son œuvre, des bijoux et lyrisme et de sensibilité. De la naissance du quatuor à cordes avec l'opus 20, pathétique et baroque, jusqu'à l'opus 77 orchestral et beethovénien, Haydn partage avec nous toutes les facettes du sentiment humain. Il sait être tour à tour espiègle et blagueur dans l'opus 33, élégant et lyrique dans les deux mouvements lents de l'opus 54, ou encore fougueux et passionné dans l'opus 76. Proposer un portrait éclectique de Haydn permet de mettre en relief la force et la variété de ce créateur, si loin d'être ce compositeur académique qu'on lui a souvent reproché d'être.

Liberté, humanisme et générosité : la musique de ce génie nous semble - et nous semblera toujours - parfaitement actuelle. Graver un premier enregistrement rien qu'avec Haydn est un manière de lui dire notre profonde reconnaissance.

Quatuor Hanson

Anti-portrait d'un compositeur sous-estimé

Mozart est un artiste rebelle, Haydn n'est qu'un artisan.

Leurs parcours sont tellement différents que tous les deux ont été figés dans des stéréotypes inconciliables : le musicien fulgurant et génial annonçant le régime romantique de l'art, c'est Mozart ; le musicien attaché à un prince, composant sur commande et appartenant à l'ancien monde, c'est Haydn. Dans l'imaginaire collectif, le cadet a le naturel et la simplicité de la musique universellement et immédiatement accessible. Mozart est un surdoué que sa vie courte et rocambolesque a transformé en mythe. Au contraire, on a de son aîné la vision commune d'un infatigable et pléthorique artisan. Pourtant sa musique présente une immense variété de caractères et ses quatuors témoignent d'une personnalité musicale passionnante. Haydn est un inventeur, un explorateur et un expérimentateur. Toutes les composantes de la musique y passent : forme, harmonie, rythme... son imagination n'a pas de limite. D'ailleurs, dans ses quatuors dédiés à Haydn, Mozart déploie une science très aboutie, preuve de son admiration. Et ces œuvres ne sont pas nées en un jour : il passe

près de trois ans à les composer ! Cette reconnaissance de ses pairs ne va pas en s'atténuant puisque Brahms, Schoenberg, Ligeti et Holliger ont exprimé leur dette à son égard.

Le quatuor est un genre académique aux règles d'écriture strictes.

On ne peut pas nier que le quatuor est un genre extrêmement exigeant. C'est vrai aussi bien de son écriture que de son interprétation. Dans le cas de Haydn, nous avons longuement étudié sa langue, sa rhétorique car il y a peu d'indications dans ses partitions, peu de nuances entre autres. Cela laisse le choix aux interprètes le choix des phrasés, des accents, des transitions ainsi qu'une grande liberté dans les cadences. Cette liberté tient aux usages de l'époque bien sûr, où l'interprète déchiffre souvent au moment même du concert. L'improvisation occupe ainsi une grande place qui s'exprime notamment dans le choix des ornements. Nous avons travaillé ces œuvres pendant des mois : pas pour fixer une manière de les jouer mais pour en extraire toutes les surprises qu'elles recèlent. Nous sommes rendus disponibles à ces trouvailles

pendant nos répétitions, évidemment, qui sont des moments de recherche intenses, et aussi pendant nos concerts. À un nouvel ornement d'Anton, une nuance soudaine, répondra un *piano* plus ténu que celui joué quelques heures plus tôt. Et pendant l'enregistrement, l'exploration des détails peut être encore approfondie. Par exemple, nous avons gardé un ornement inédit dans le *Finale* de l'opus 50 n° 6, surnommé la « Grenouille ». Et nous avons profité du montage pour raffiner certaines couleurs.

Ce qui fait du quatuor un genre strict, en particulier dans son écriture, c'est l'équilibre qui existe entre ses quatre voix. La proximité des quatre timbres laisse les musiciens à nu, on ne peut se cacher derrière personne. Mais plus que strict, le quatuor est un genre intime. Il faut chercher un partage entre les voix qui permette à l'œuvre de trouver son chemin pour sonner juste. L'académisme du genre découle justement de cette rigueur parfaite et de ses savants dosages : c'est l'un des passages obligés des compositeurs. Et Haydn a placé la barre très haut !

Le premier violon a toujours un rôle de premier plan.

Le langage du style classique s'appuie en effet sur une polarisation entre la basse et la mélodie.

Mais il y a énormément de choses cachées dans les voix intermédiaires. Il y a une vie intérieure dans l'intimité du quatuor et c'est notre travail de donner corps à ces petits trésors, de donner du relief au duo du premier violon avec le violoncelle. Le second violon et l'alto s'attachent à mettre les syncopes en valeur par exemple, encore les bariolages du *Finale* de la « Grenouille ». Et que serait le thème du premier violon dans le troisième mouvement de l'opus 77 n° 2 sans les éclairages harmoniques des trois autres voix ? C'est aussi l'harmonie du *Quatuor*, op. 54 n° 2 qui sublime l'*Adagio* final !

Le thème du premier violon est certes très souvent au premier plan mais les trois autres instruments l'animent, le colorent et lui donnent de la chair. Si le premier violon a un rôle prédominant dans l'écriture, le travail du quatuor ne procède pas d'une logique déséquilibrée. Il ne s'agit pas d'accompagner un violon bavard mais bien d'un dialogue à quatre voix. Ainsi, les mouvements lents des opus 20 et 77 font entendre un duo du premier violon et du violoncelle ; le canon du *Menuet* de l'opus 76 n° 2 fait dialoguer les instruments deux à deux ; et la fugue du *Finale* de l'opus 20 n° 5 montre un exemple parfait d'égalité des voix.

C'est une musique qui ne parle plus à personne.

Alors oui, le public du classique en général est sociologiquement marqué. Mais on remarque que Haydn plaît à tout le monde. C'est pour ça qu'on a de plus en plus à cœur de donner à nos concerts une forme qui s'apparente davantage à celle des représentations de l'époque de Haydn en faisant tomber les cloisons du concert comme moment clos sur lui-même, silencieux, plongé dans le noir. Et aussi en nous produisant dans des salles intimes qui permettent une grande proximité avec le public.

Tout a été dit sur Haydn, on trouve tout au disque.

Nous n'avons pas enregistré ce double disque dans la perspective totalisante et musicologique de l'intégrale. Nous avons préféré faire des choix, jusque dans l'interprétation des quatuors retenus eux-mêmes. Nous avons un grand respect du texte mais nous n'avons pas joué toutes les reprises prévues par les partitions par exemple. Dans le *Menuet* du *Quatuor*, op. 50 n° 6 : nous ne jouons que la première reprise du *da capo*, pas la deuxième. La deuxième partie du *Menuet* étant très longue par rapport à la précédente, nous l'avons évacuée pour des raisons d'équilibre. Par le vide, on crée la surprise !

Nous ne cherchons pas à tout dire sur un compositeur. Les versions des années 1950 appartiennent à un temps et un monde qui avaient une certaine connaissance et une certaine représentation de cette musique. Aujourd'hui, avec nos oreilles du XXI^e siècle, nous avons d'autres habitudes de jeu, de travail qui inscrivent notre enregistrement dans un temps nouveau. La prise de son d'Aparté, très proche des instruments, épouse notre démarche de faire entendre à quel point la musique de Haydn est vivante ! Elle n'est pas lisse et chaque section répétée apporte son lot de nouveautés – un ornement inédit, une attaque particulière que cette prise de son restitue fidèlement.

C'est une musique galante qu'il faut jouer sur instruments d'époque.

La musique de Haydn, on l'a dit, n'est pas lisse et sort constamment du cadre du style galant par ses surprises rythmiques ou ses bifurcations harmoniques. S'il utilise évidemment la grammaire de son temps, Haydn passe son temps à déjouer les attentes. Les *fortissimo* soudains cassent la linéarité en apparence légère du discours. De façon générale, Haydn fait preuve de beaucoup d'esprit. Le premier mouvement de l'opus 33 n° 5 commence en forme de pied de nez par la fin du mouvement. Il était aussi sensible aux musiques

contemporaines, notamment aux influences populaires. Certains *Finales* sont écrits *alla ungarese* et le mouvement lent de l'opus 54 est très tzigane dans l'âme.

Dans notre jeu, nous cherchons le grain du son et nous le faisons avec nos instruments modernes. Nous nous fauflons dans la rhétorique de Haydn, certes, et plus généralement du style classique, mais avec une approche esthétique renouvelée.

Les enregistrements sur instruments d'époque ont nourri notre approche de ce répertoire, notamment parce que la courbe sonore que produit l'archet et sa tenue « baroque » crée une énergie et un souffle naturels très marquants. Ensuite notre affinité avec les répertoires du XX^e siècle nous a appris à encore agrandir notre palette sonore. C'est donc toujours l'esprit de Haydn qui plane quand nous accueillons les bruitages et accentuons volontairement certains forte, très à la corde, sans chercher à niveler les nuances.

...

Enregistrer Haydn aujourd'hui, ce n'est pas tant jouer la musique du passé que réaffirmer la pertinence d'un propos universel capable de dépasser les styles et les époques. L'agencement

minutieusement et patiemment choisi des pièces qui composent ce disque propose une vision panoramique de l'œuvre de Haydn. À la manière de chacun de ses recueils de quatuors, nous avons dosé les caractères et alterné les tonalités dans le souci d'une dramaturgie équilibrée.

Le disque s'ouvre dans la tonalité solaire de l'opus 50, avec laquelle contraste ensuite l'opus 76, son pendant mineur. L'opus 54 referme ce premier volet et, grâce à sa forme unique, nous laisse en suspens. À cette fin énigmatique, l'opus 33 répond par en pied-de-nez plein d'humour et de jovialité. Les deux derniers quatuors achèvent de broser le portrait musical de Haydn et mettent en lumière tout le chemin parcouru.

Par la diversité de ses œuvres, Haydn, dont la longue vie se confond avec la durée de la période dite « classique », démontre que le classicisme n'est pas un style figé. Bien au contraire, c'est le reflet d'une époque ouverte sur le monde et l'individu.

Quatuor Hanson

From our first day, back in 2013, we felt that Haydn would accompany our quartet on his journey. The creativity and the inventiveness of his music constitute for us a constantly renewed experience. Each time we dive into it with a growing appetite, and it fills us with joy. This complex composer has shown, in his entire work, the utmost sensitiveness and lyricism. From the birth of the string quartet, with the baroque and pathetic op.20 to the orchestral and Beethovenian op.77, Haydn reveals all the multiple faces of the human feeling. He can alternately be playful and mischievous in the op.33, elegant and lyric in the slow movements of the op.54, or fiery and passionate, as in the op.76. The eclectic portrait of Haydn that emerges here underscores his force and the wide variety of his work, as much as it disclaims his academic reputation.

Freedom, humanism, generosity: Haydn's musical genius seems ageless. Recording, for the first time, an album entirely devoted to Haydn is our way to express our deep gratitude to him.

Quatuor Hanson

Anti-portrait of an underrated composer

Mozart is an artistic rebel, Haydn is only a craftsman.

Their trajectories are so different that both of them have been set in irreconcilable stereotypes: the dazzling and brilliant musician announcing the rule of Romanticism in art is Mozart; the musician attached to a prince, composing to commission and belonging to the old world, is Haydn. In the collective imagination, the younger man has the naturalness and simplicity of music that is universally and immediately accessible. Mozart is a genius, turned into a myth by his short and tumultuous life. On the contrary, the common view of the older of the two is that of a tireless and prolific craftsman. Yet his music is immensely varied in character and his quartets bear witness to an exciting musical personality. Haydn is an inventor, explorer and experimenter. All the elements of music are concerned: form, harmony, rhythm... his imagination has no limit. Moreover, in his quartets dedicated to Haydn, Mozart deploys highly accomplished knowledge, a proof of his admiration. And these works were not born in a day: he spent almost 3 years

composing them! This recognition by his peers has not faded, as Brahms, Schoenberg, Ligeti and Holliger have expressed their debt to him.

The quartet is an academic genre with strict compositional rules.

It cannot be denied that the quartet is an extremely demanding genre. This is true both of its written style and its performance. In the case of Haydn, we have studied his language and his rhetoric at length, are there are few indications in his scores - few dynamics, among other things. This leaves performers with the choice of phrasing, accents, transitions and a great freedom in the cadenzas. This freedom lies in the habits of the period, of course, where the performer would often be sight-reading, even in concert. Improvisation thus occupies a large place which is particularly expressed in the choice of ornaments. We have worked for months on these pieces: not in order to find a fixed way of playing them, but to extract all the surprises they contain. We obviously kept ourselves open to these discoveries during our

rehearsals, which are times of intense research, and also during our concerts. A new ornament by Anton, a sudden dynamic, will be answered by a more delicate *piano* than the one played a few hours earlier. And during the recording, the exploration of details can be deepened further. For example, we have kept an unusual ornament in the *Finale* of op.50 no.6, nicknamed the “Frog”. And we have taken advantage of editing to refine certain colors.

What makes the quartet a strict genre, especially in its style of writing, is the balance that exists between its four voices. The proximity of the four timbres exposes the musicians: you cannot hide behind anyone. But beyond its strictness, the quartet is an intimate genre. It is necessary to look for a balance between the voices that allows the work to find its way in order to ring true. The academic character of the genre comes precisely from this perfect rigour and its expert calibration: a compulsory exercise for composers. And Haydn sets the bar very high!

The first violin always has a leading role.

The language of the classical style indeed relies on a polarization between the bass and the melody. But a huge number of things are

hidden in the inner voices. There is an inner life in the intimacy of the quartet and it is our work to give substance to these little treasures, to highlight the duo of the first violin and the cello. The second violin and viola for example focus on highlighting syncopation; we also have the *bariolage* in the finale of the “Frog”. And what would the first violin’s theme in the third movement of op.77 no.2 be without the harmonic shading of the other three voices? It is also the harmony of the op.54 no.2 Quartet which makes the final *Adagio* sublime!

The theme of the first violin is admittedly very often in the foreground, but the other three instruments animate, colour it and flesh it out. If the first violin has a predominant role in the writing, the quartet’s work does not proceed according to an imbalanced logic. It is not a matter of accompanying a talkative violin, but of a dialogue between four voices. The slow movements of Opus 20 and 77 thus feature a duet between the first violin and the ‘cello; the canon in the *Minuet* of op.76 no.2 makes the instruments dialogue in pairs, and the fugue of the *Finale* of op.20 no.5 gives a perfect example of equality between the voices.

It is a music that not longer speaks to anyone.

Well yes, the audience for classical music in general is sociologically distinct. But we have noticed that Haydn pleases everyone. That is why it is increasingly important for us to give our concerts a form that is closer to the performances of Haydn's time by breaking down the walls of the concert as a self-enclosed moment, silent, plunged into darkness. And also by performing in intimate rooms that allow for great proximity with the public.

Everything has been said about Haydn, everything has been recorded.

We did not record this double CD with the totalizing and musicological perspective of a complete set in mind. We preferred to make choices, even in the interpretation of the selected quartets themselves. We have great respect for the text, but we have for example not played all the repeats indicated in the scores. In the *Minuet* of the op.50 no.6 Quartet, we only play the first repeat of the da capo, not the second. The second part of the *Minuet* being very long compared to the previous one, we have left it out for reasons of balance. Surprise is created by omission!

We are not trying to say *everything* about a composer. The versions of the 1950s belong to a time and to a world that had a certain acquaintance with and a certain image of this music. Today, with our 21st-century ears, we have other playing and work habits that classify our recording as belonging to a new era. Aparté's recording, done very close to the instruments, marries with our effort to make heard the extent to which the music of Haydn is alive! It is not smooth, and each repeated section brings its set of innovations - an unusual ornament, a special mode of attack - that this way of recording reproduces faithfully.

It is musique galante that needs to be played on period instruments.

Haydn's music, as we have said, is not smooth and constantly breaks out of the *style galant* framework with its rhythmic surprises or its harmonic departures. If he obviously uses the grammar of his time, Haydn spends his time subverting expectations. Sudden *fortissimi* break the seemingly light-hearted linearity of his speech. In general, Haydn shows himself to be very witty. The first movement of op.33 no.5 begins by thumbing its nose at the end of the movement. He was also sensitive to the

music of his time, particularly to popular influences. Certain final movements are marked *alla ungarese*, and the slow movement of Opus 54 is very gypsy-like in spirit.

In our way of playing, we look for the grain of the sound, and we do so with our modern instruments. We certainly find our way into Haydn's rhetoric, and that of the classical style more generally, but with a new aesthetic approach.

Recordings on period instruments have nourished our approach to this repertoire, in particular because the curve of sound produced by the bow and its "baroque" grip creates a very striking natural energy and breath. Our affinity with the repertoires of the twentieth century has taught us to enlarge our sound palette still further. It is therefore still the spirit of Haydn that hovers over us when we include sound effects and voluntarily accentuate certain *forte* markings, very much on the string, without trying to flatten out dynamics.

...

To record Haydn today is not so much to play the music of the past as to reaffirm the relevance of a universal discourse capable of transcending

styles and eras. The meticulous and patiently chosen juxtaposition of the pieces making up this disc offers a panoramic view of Haydn's work. As with each set of his quartets, we have varied moods and alternated keys for the sake of a balanced dramaturgy.

The disc opens in the sunny key of Opus 50, with which Opus 76 then contrasts as its minor counterpart. Opus 54 closes this first part and leaves us in suspense, thanks to its unique form. Opus 33 responds to this enigmatic ending by thumbing its nose, full of humour and joviality. The last two quartets complete the musical portrait of Haydn and highlight the whole distance travelled.

By the diversity of his works, Haydn, whose long life merges with the duration of the so-called "classical" period, demonstrates that classicism is not a fixed style. Quite the opposite, it is the reflection of an era open to the world and to the individual.

Quatuor Hanson



« L'expérience et la perfection »

1. *Quatuor en fa mineur*, op. 20 n° 5 (1772)

Musicien attaché à un prince, Haydn vit depuis 1761 à Esterhaza, à une cinquantaine de kilomètres de Vienne. C'est là, dans ce château isolé au milieu de marais peu engageants, que la magie mystérieuse du génie musicien opère. Au cours de l'hiver 1771-72, Haydn donne naissance au quatuor à cordes. Jusque-là, seule la symphonie est répertoriée. Le reste relève du « divertissement ». Avant son opus 33, Haydn publie ainsi toute sa musique de chambre sous ce titre fourre-tout de « divertissement ». Quel que soit l'effectif choisi, on observe toujours le même schéma : une basse marque l'harmonie, un instrument chante le dessus, et au milieu... on remplit avec les instruments qu'on a sous la main.

D'abord publiés eux aussi sous le titre de *Divertimenti*, l'opus 17 et plus particulièrement l'opus 20 proposent toutefois quelque chose

de nouveau¹ : une conversation musicale à quatre instruments de la même famille – celle des cordes – s'articulant en quatre mouvements distincts. Le premier instrument propose, il répète en variant avec un deuxième partenaire, un troisième marque son désaccord avant que le quatrième tente une conciliation. Leur conversation cesse une fois la paix établie. Un tel *idéal* démocratique ne s'était encore jamais incarné dans la sphère instrumentale.

Cet hiver 1771-72 voit cet étrange et bref moment atteindre son apogée qui annonce l'expansion du *Sturm und Drang*². Alors que *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe font un tabac dans l'Europe entière, l'écriture musicale est saisie d'une « crampe » de romantisme. – Le style classique qui lui précède dans l'histoire est pourtant loin d'être parvenu à maturité ! – Également présents dans des symphonies

1. Les deux premières éditions de l'opus 20 (Paris, 1775 et Amsterdam, 1779) indiquent « *divertimenti* pour quatre archets ». À partir des deux suivantes (Londres, 1785 et 1790), donc encore du vivant du compositeur, les pièces deviennent définitivement des « quatuors ».

2. *Sturm und Drang* (en français « Orage et élan ») est le titre frappant d'une pièce de Klinger, parue en 1777.

contemporaines, les échos de ces « tourments de l'âme » sont perceptibles dans le *Moderato* qui ouvre le *Quatuor*, op. 20 n° 5. Ils ont pour symptômes : modalité mineure (rarissime dans la musique instrumentale alors), halètements du rythme, silences abrupts. Passé le *Menuet*, ce « reste » de la suite de danses de l'ère baroque, s'élève un magnifique *Adagio* à variations où, première illustration d'équilibre démocratique de ce genre nouveau, c'est le deuxième violon qui énonce le thème de la première variation – et non le premier ! Le thème est aussi énoncé à deux ou à trois voix dans les variations suivantes. Tel un feu d'artifice, une fugue à deux sujets, furtive (*Sotte voce*) et malicieuse, fait office de *Finale*. Une fugue ? Ce type d'écriture ultra-rigoureuse de la musique pour clavier était déjà considérée comme désuète du temps de Bach. C'est vrai, mais la nouvelle règle du quatuor exige la stricte égalité de ses voix. Quelle autre forme que la fugue pouvait donc mieux y répondre en incarnant l'*idéal* dont le quatuor, ce nouveau venu, se voulait être la parfaite illustration ?

C'est avec la musique d'hier qu'on fait la (bonne) musique de demain, ainsi que l'affirment bien des compositeurs viennois à la suite de Haydn. En 1772, c'est bien de la musique de demain qu'il s'agit. La preuve, c'est une musique qui, trois siècles après sa naissance, est toujours bien vivante !

2. *Quatuor en sol majeur*, op. 33 n° 5 dit « *Comment allez-vous ?* » (1781)

Quelque dix années passent sans un seul quatuor. C'est qu'à Esterhaza, Haydn ne chôme pas : outre les innombrables trios pour baryton instrumental³ que joue son prince, douze symphonies et autant d'opéras italiens, pour la plupart des *drama giocoso*, voient le jour. Entre ses quarante et cinquante ans, Haydn emploie ainsi le plus clair du temps à écrire des opéras bouffe⁴. À partir de la fin des années 1770 et pendant encore vingt ans, la vogue de ce genre tout sauf guindé, donnant à l'humour une place de premier plan, est telle qu'elle emporte tout sur son passage. Il en surgit un style musical désigné

-
3. Instrument hybride, assurant, historiquement, le passage de la viole au violoncelle. Encore en usage dans ces années-là, mais supplanté par le violoncelle dès les premières années du XIX^e siècle.
 4. Haydn devait en outre en assurer la production de A à Z (établissement de toutes les parties séparées, répétitions, mise en scène, « coaching » des chanteurs, etc...). À la différence de Mozart, Haydn était indifférent à la qualité des livrets qu'on lui soumettait – raison pour laquelle ses opéras sont tombés dans l'oubli.

comme « nouveau⁵ » qui opère la fusion de tout ce qui jusque-là relevait de catégories distinctes (sonates, symphonies, messes, concertos, trios et quatuors) et qu'on appelle le style « classique ». Avec ses *scherzi* (littéralement : plaisanteries) en guise de *menuets*, l'opus 33 de Haydn en officialise la naissance.

Ré... *mi, fa, sol*. Silence. Les premières secondes *pianissimo* qui lève le rideau du premier mouvement de cet opus avec une simple cadence parfaite sont irrésistibles. Le *Vivace assai* tout entier découle de ces quelques notes. Théâtral et malicieux, il surprend et amuse de sa première à sa dernière mesure – sons et silences confondus. La succession des mouvements étant régie de tout temps par la loi des contrastes, le mouvement lent qui suit est une belle et noble imploration. Comment ne pas songer, en entendant le beau chant en *sol* mineur du premier violon qui s'élève à trois reprises (chaque fois en une formulation plus insistante, plus « vocalisée »), à l'air de la Comtesse qui ouvre le deuxième acte des *Noces de Figaro* ? Ou encore

à l'air, également en *sol* mineur, « *Ach, ich fühl's* » de Pamina dans *La Flûte enchantée* ? La dette de Mozart à Haydn est immense ! L'esprit du bouffe revient plus tard en force, d'abord dans ce qui tient lieu de *menuet* – devenu ici *Scherzo*, plus rapide et plus théâtral – mais aussi dans les délicieuses variations du *Finale* en forme de sicilienne. Et tous les personnages de déguerpir à la reprise du thème jouée – au sens « ludique » strict du terme – aussi vite que possible.

3. Quatuor en ré majeur, op. 50 n° 6, dit « la Grenouille » (1787)

Depuis l'opus 33, plus de vingt symphonies ont vu le jour. Grâce au succès de ces partitions qui circulent dans toute l'Europe, une commande de six nouveaux numéros (n° 82 à 87) arrive en 1784 de Paris, alors « la capitale du monde ». Virtuoses, brillantes, savoureuses et souvent très drôles (d'où leurs surnoms : n° 82 dite « L'Ours », n° 83 dite « La Poule »), ces *Symphonies parisiennes* vont assurer à la musique instrumentale de Haydn une renommée exceptionnelle. Les dix-huit *Quatuors*, op. 50, 54, 55 et

5. Pour faire connaître ces « nouveaux quatuors », Haydn eut l'idée de lancer une souscription sous forme de lettre ouverte à son ami le physicien Lavater, annonçant « *six quatuors pour deux violons, un alto et un violoncelle d'un genre nouveau et tout à fait particulier* »... mais, mais pour appâter la curiosité, ne développait pas d'avantage son propos. Au public de découvrir cette nouveauté qu'il n'eut – évidemment – aucune peine à s'approprier...

64 sont en quelque sorte le journal intime de cette création symphonique de la fin des années 1780. Et si Haydn a inventé la forme-sonate, il sera le premier à la remettre en cause. En effet dans l'opus 50, dont le maître-mot est la concentration, Haydn se donne une nouvelle ligne directrice : les thèmes, parfois réduits à un seul (le deuxième une présentation du premier « la tête en bas⁶ »), sont aussi simples que possible mais toujours terriblement efficaces. Quelle meilleure preuve du succès de la musique de Haydn durant cette période que cette avalanche de surnoms (toujours donnés par le public) ?

Quoique les *Finale* des n° 3 et 5 soient irrésistibles, le plus séduisant des six quatuors, et peut-être même de l'ensemble de sa production, est indéniablement celui choisi ici, le n° 6. Son premier mouvement *Allegro* est un puissant édifice rythmique comportant plus d'accents (*sf*) qu'aucun autre quatuor contemporain. Son développement *chromatique* (CD1 [1] 3'15 à 5') accroît sa puissance. Le *Poco adagio* qui suit

est une étonnante construction, bâtie dans différents registres sur le seul énoncé des trois notes de l'accord parfait de chacune des tonalités traversées, le tout sans aucune nuance écrite – excepté un *forte* pour attaquer la partie médiane. Sans nuances, comme dans l'opus 20 ? Oui mais pas sans accents car il y a presque autant de *sf* que dans le premier mouvement. L'inventivité des jeunes interprètes du Quatuor Hanson tient à leur gestion *expressive* de ces accents puis à leur gestion dynamique dans le *Menuetto* et son *Trio*. Enfin, dans le *Finale*, tout s'éclaire. Le coassement sur la note *la* qui l'ouvre, imité par une alternance entre un *la* appuyé sur la touche et un *la* à vide⁷ – et qu'on entendra tout au long du mouvement – est une géniale mise en couleurs batraciennes de la concentration maximale de l'invention thématique : un thème sur une seule note délicieusement comique ! N'est-ce pas la première manifestation de cette invention sonore viennoise qui mènera Schoenberg, deux siècles plus tard, à « la mélodie de couleurs de timbres » (*Klangfarbenmelodie*) ?

6. La forme sonate classique est basée sur l'opposition de principe entre deux thèmes – le second devant en tous points faire contraste avec le premier. L'op. 50 n° 4 a un premier mouvement pratiquement sans thème, l'op. 50 n° 5 a un *Scherzo* et un *Trio* bâti sur le même, etc.

7. Les cordes à vide du violon sont *sol*, *ré*, *la* et *mi*. Haydn les utilise toutes, successivement, sauf le *sol*. Ce procédé est parfois appelé « bariolage ».

4. *Quatuor en do majeur, op. 54 n° 2 (1788)*

Comme l'intégralité du corpus des opus 54 et 55, ce quatuor est composé en 1788. Johann Tost, un violoniste d'origine hongroise ultra virtuose mais peu scrupuleux⁸, officie alors dans l'orchestre d'Esterhaza. Il bluffait Haydn par la qualité de son jeu. Et, nouveau coup de maître de la part du compositeur, c'est dans la tonalité la plus bête qui soit, car sans accidents à la clé, qu'il écrit le quatuor le plus original, tant par sa forme que par sa langue : en *do* majeur. En réalité, plus de la moitié de ce quatuor est écrit en *do* mineur – sans parler des sections qui s'aventurent dans des tonalités bien plus éloignées. Mais ce n'est là qu'une des nombreuses surprises qui attendent l'auditeur...

Dès le premier thème du *Vivace* d'ouverture, la virtuosité du premier violon est spectaculaire : en guise d'entrée en matière, son premier thème caracole avec panache sur trois octaves. Il est énoncé au moins une douzaine de fois, et presque jamais dans la même tonalité. L'*Adagio* n'est pas en reste où, après quelques mesures d'une magnifique introduction en *do* mineur, le premier violon

se lance dans ce qui semble une improvisation libre, en un seul souffle fantastique. Ce n'est pas, comme on le fait habituellement dans la musique classique, un thème emprunté « ailleurs » et développé de manière usuelle, mais une inspiration tzigane onirique, imprévisible. Elle guide chaque note et chaque silence du mouvement entier. Les *Drei Zigeuner* de Liszt et l'*Adagio* du *Quintette avec clarinette*, op. 115 de Brahms retrouvent cette veine-là... un siècle plus tard !

Un *Menuetto* ardent et son déchirant *Trio* en *do* mineur complètent ce tableau et laisse présager – règle des contrastes oblige – un *Finale* jovial. Il n'en est rien car voici un second *Adagio*. Le temps se suspend et le beau dialogue du violoncelle et du premier violon semble ne jamais vouloir prendre fin. C'est le premier de ces grands *adagios* pré-beethovéniens de Haydn qu'on peut entendre dans l'opus 76 dans les *Quatuors n° 1* et *n° 4*. Mais nous sommes au XVIII^e siècle et il est convenu de ne jamais se séparer autrement qu'allègrement. C'est pourquoi au bout de 4'30 arrive une section bouffe dont on attend qu'elle conclue le quatuor. Seconde surprise – plus inattendue

8. Envoyé à Paris, Johann Tost empocha les droits d'auteurs de Haydn sur ses *Symphonies parisiennes* et ses six *Quatuors*, op. 54 et 55 et que leur auteur l'avait chargé d'aller défendre. Un imbroglio juridique s'en suivit qui explique cette numérotation bizarre de cet ensemble de six quatuors formant normalement un seul opus.

encore que la première – c'est l'*Adagio*, de plus en plus *pianissimo*, qui aura le dernier mot. Il faut attendre les deuxième et sixième quatuors de Bartók pour entendre à nouveau des *Finale* de cette farine-là.

5. Quatuor en ré mineur, op. 76 n° 2, dit « Les Quintes » (1797)

On dit qu'à la mort du prince en 1790, Haydn, à son service depuis près de trente ans, est si heureux de pouvoir quitter Esterhaza qu'il y laisse plus de la moitié de ses effets personnelles. Il n'est pas installé depuis quinze jours à Vienne qu'un impresario anglais réussit à convaincre le fringant sexagénaire – une rareté pour l'époque – de venir constater par lui-même tout l'intérêt que lui porte le public d'Outre-Manche. Lors des deux séjours de dix-huit mois qu'il effectue en Angleterre entre 1791 et 1795, Haydn peut en effet vérifier, se fiant à l'applaudimètre dès qu'il s'approche d'une estrade, que sa renommée y est bien plus grande que dans les cercles restreints de l'aristocratie autrichienne. Cette confrontation avec un public - payant - et une presse

musicale indépendante révolutionne sa pensée. Que ce soit pour les pièces jusque-là intimes de sa musique de chambre, la symphonie ou l'oratorio¹⁰, tout désormais est pensé non plus pour le salon, mais pour la salle de concert. Ainsi, ce qui était devenu théâtral avec l'opus 33 devient symphonique avec les six *Quatuors*, op. 76, tous écrits à son retour d'Angleterre. Et après le temps de la concentration de l'opus 50, arrive celui de l'*expansion* qui marque sa dernière période créatrice.

Une fois encore, le succès est au rendez-vous : lors de son édition à Vienne en 1799, l'opus 76 recueille à lui seul rien moins que trois surnoms. Le génie singulier de ce quatuor dit des « Quintes » tient au mélange de la sonorité très large, expansive qu'il faut y déployer et au resserrement de l'invention à partir d'une idée plutôt que d'un thème. L'intervalle de quinte est présent partout, le plus souvent descendant, mais aussi ascendant. Ce simple jeu, jamais lassant mais au contraire actif dans la mélodie comme dans l'harmonie¹¹, tient l'auditeur en éveil durant les quatre

10. C'est parce que Haydn a découvert le goût du public anglais pour les oratorios de Haendel qu'il revient en Autriche avec le canevas de la *Création* en poche (le livret original est anglais).

11. Aussi Haydn a-t-il judicieusement installé son intervalle sur les deux degrés forts de l'harmonie (la tonique et la dominante) afin de ne jamais être « désagréable à l'oreille ».

mouvements. Et dans le *Trio* dit « des Sorcières » (*Hexentrio*) du *Menuet* en canon perpétuel, on peut entendre la préfiguration du *Scherzo* de la *Neuvième Symphonie* de Bruckner. Tel est le miracle Haydn.

6. Quatuor en fa majeur, op. 77 n° 2 (1799)

Haydn a soixante-sept ans, c'est pour l'époque un auguste vieillard. Beethoven, la star montante choyée par la jeune aristocratie viennoise, n'en a pas encore trente. Un beau jour de 1799, le jeune prince Lobkowitz (vingt-sept ans) prend sa plus belle plume pour passer commande d'un cahier de six quatuors à cordes à Haydn – qui avait pourtant déclaré que son opus 76 serait le dernier – et à Beethoven. Une sorte d'aimable duel s'ensuit. Le *Trio* non pas pré-beethovenien mais authentiquement beethovenien du *Quatuor*, op. 77 n° 1 de Haydn montre bien que celui-ci « ne détèle pas ».

L'invention n'est pas en reste dans le *Quatuor* n° 2 qui décline : un premier *Allegro moderato*, bâti sur un premier thème d'apparence mozartienne¹² et dont la construction se révèle ultra

virtuose (son développement présente un petit motif de notes répétées « accompagnantes » dont le rôle devient premier dans un jeu contrapuntique très modulant) ; un *Menuet* affiché qui n'est autre qu'un rapide *scherzo* ; un mouvement semi-lent, *Andante* (littéralement : « en allant »), et ses trois amples variations ; et enfin un *Finale Vivace assai*, vaste polonaise bien rythmée aux amples proportions.

Pourtant, quand il entend le *Quatuor*, op. 18 n° 3 de Beethoven, son premier essai dans le genre, Haydn pose la plume. L'opus 77 n° 2 est donc son dernier quatuor entièrement achevé. Dans le *Journal* de Delacroix, à la date du 21 février 1847, une phrase résume tout : « *Chopin et moi regardons attentivement les quatuors de Haydn, les derniers qu'il ait achevés (op. 77). Chopin me dit que l'expérience lui a donné cette perfection que nous admirons tant* ».

Stéphane Goldet

12. Un musicologue anglais, Cecil Gray, cité par Marc Vignal, a relevé la similitude de ce thème avec les mots « *Egli ha l'usanza* » de l'air du catalogue de *Don Giovanni*. Si hommage il y a, nul doute qu'il ne soit conscient : Haydn était inconsolable de la mort de Mozart.

“Experience and perfection”

1. Quartet in F minor, op.20 no.5 (1772)

A musician tied to a prince, since 1761 Haydn had been living in Esterháza, about thirty-five miles from Vienna. It was there, in this isolated palace in the midst of fairly uninspiring marshland, that the mysterious magic of musical genius was at work. During the winter of 1771-72, Haydn gave birth to the string quartet. Until then, only the symphony had been classified. Everything else was categorized as *Entertainment*. Prior to his opus 33, Haydn published all his chamber music under the catch-all title of *Entertainment*. Whatever instruments chosen, the same pattern can always be observed: a bass-line marks out the harmony, an instrument sings the top line, and the middle... is filled out with the instruments to hand.

Also first published under the title *Divertimenti*, opus 17 and more particularly opus 20 however offer something new¹: a musical conversation

between four instruments of the same family - that of the strings - divided into four distinct movements. The first instrument proposes, then repeats in varied form with a second partner; a third raises its disagreement before the fourth attempts a reconciliation. Their conversation stops once peace is established. Such a democratic *ideal* had never been embodied in the instrumental realm.

The winter of 1771-72 sees this strange and brief moment reach its apex, announcing the expansion of *Sturm und Drang*². While Goethe's *Sorrows of Young Werther* are taking the whole of Europe by storm, musical style is affected by a Romantic “cramp”. The classical style that precedes it historically is far from having reached maturity! Also present in contemporaneous symphonies, the echoes of these “torments of the soul” are perceptible in the *Moderato* that opens the *Quartet*,

1. The first two editions of op.20 (Paris, 1775 and Amsterdam, 1779) are marked “*divertimenti* for four strings”. Beginning with the next two (London, 1785 and 1790), i.e. still during the composer's lifetime, the pieces definitively become “quartets”.

2. *Sturm und Drang* (“Storm and Stress” in English) is the striking title of a play by Klinger published in 1777.

op.20 no.5. The symptoms are as follows: minor mode (very rare in instrumental music at the time), rhythmic gasps, abrupt silences. After the *Menuet*, left over from the dance suite of the baroque era, comes a magnificent *Adagio* with variations in which, as a first illustration of democratic balance in this new genre, it is the second violin - not the first - that states the theme of the first variation! The theme is also stated in two or three voices in the ensuing variations. Like a firework, a furtive (*sotto voce*) and mischievous fugue with two subjects functions as a *Finale*. A fugue? This type of ultra-rigorous writing for keyboard was already considered obsolete in Bach's day. True, but the new rule of the quartet demanded the strict equality of its voices. What form other than fugue could better embody the *ideal* of which the quartet, this new arrival, wanted to be the perfect illustration? It is with the music of yesterday that the (good) music of tomorrow

is made, as many Viennese composers following Haydn would attest. In 1772, this was really the music of tomorrow. The proof is a music that is still alive three centuries after its birth!

2. Quartet in G major, op.33 no.5, called "How do you do" (1781)

Some ten years go by without a single quartet. Haydn is not idle in Esterháza: besides the countless instrumental trios for the baryton³ played by his prince, twelve symphonies and as many Italian operas, most of them *drama giocoso*, see the light of day. Between the ages of forty and fifty, Haydn thus spends most of his time writing opera buffa⁴. Beginning in the late 1770s and going on for another twenty years, the vogue for this anything but stilted genre, giving humour a leading role, is such that it sweeps all before it. From it comes a musical style designated as "new"⁵, fusing everything that until then had been

-
3. A hybrid instrument that historically made the transition from the viol to the 'cello. Still used at the time, but replaced by the 'cello at the beginning of the 19th century.
 4. Haydn furthermore had to oversee the production from A to Z (providing all separate parts, rehearsals, stage direction, "coaching" singers, etc...). Unlike Mozart, Haydn was indifferent to the quality of the libretti submitted to him - a reason why his operas have been forgotten.
 5. In order to make these "new quartets" known, Haydn had the idea of launching a subscription in the form of an open letter to his friend, Doctor Lavater, announcing "*six quartets for two violins, a viola and a 'cello in a new and very special genre*"... but, so to arouse curiosity, without further elaborating on his remarks. It was up to the public to discover this innovation, which it of course had no problem in absorbing...

categorized separately (sonatas, symphonies, masses, concertos, trios and quartets) and that is called the “classical” style. With its *scherzi* (literally: jokes) as *Minuets*, Haydn’s opus 33 officially marks its birth.

D... E, F, G. Silence. The first *pianissimo* seconds that raise the curtain of the first movement of this opus with a simple perfect cadence are irresistible. The entire *Vivace assai* flows out of these few notes. Theatrical and mischievous, it surprises and amuses from its first to its last bar - sounds and silences combined. The succession of movements always having being governed by the law of contrasts, the slow movement that follows is a beautiful and noble imploration. Hearing the first violin’s beautiful G minor melody that rises three times (each time in a more insistent, more vocal form), how can one not think of the Countess’s aria that opens the second act of *The Marriage of Figaro*? Or of the aria “*Ach, ich fühl’s*”, also in G minor, of Pamina in *The Magic Flute*? Mozart’s debt to Haydn is immense! The *buffo* spirit returns strongly later, firstly in what takes the place of the minuet - here turned into a *Scherzo*, quicker and more theatrical -

but also in the delightful variations of the *Finale* in the form of a *sicilienne*. And all the characters need to clear out of the way when the repeat of the theme is played - in the strict sense of the word “play” - as quickly as possible.

3. Quartet in D major, op.50 no.6, called “The Frog” (1787)

Over twenty symphonies have been written since opus 33. Thanks to the success of these scores circulating throughout Europe, a commission for six new ones (nos. 82-87) arrives in 1784 from Paris, the “capital of the world” at the time. Virtuoso, brilliant, delicious and often very funny (hence their nicknames - no. 82, called “The Bear”, no. 83, called “The Hen”), these Parisian Symphonies will ensure exceptional renown for Haydn’s instrumental music. The eighteen Quartets op.50, 54, 55 and 64 are to some extent the private diary of this symphonic creativity of the late 1780s. And if Haydn invented the sonata form, he would be the first to question it. Indeed, in opus 50, where the keyword is concentration, Haydn gives himself a new guideline: the themes, sometimes reduced to one (the second being an “upside down”⁶

6. Classical sonata form is based on the principle of the opposition of two themes - the second needing to contrast with the first in every way. op.50 no.4 has a first movement that is practically without a theme; op.50 no.5 has a *scherzo* and *trio* based on the same theme, etc.

presentation of the first), are as simple as possible but still terribly effective. What better proof of the success of Haydn's music during this period is there than this avalanche of nicknames (always given by the public)?

Although the final movements of nos.3 and 5 are irresistible, the most appealing of the six quartets, and perhaps even of his whole output, is undeniably the one chosen here, no.6. Its first *Allegro* movement is a powerful rhythmic construction featuring more accents (*sf*) than any other contemporaneous quartet. Its chromatic development (CD1 [1] 3'15 à 5') increases its power. The *Poco adagio* that follows is an astonishing structure, built in different registers on the sole statement of the three notes of the tonic chord of each of the keys travelled through, all without any written dynamics - except a *forte* to begin the middle section. Without dynamics, as in opus 20? Yes, but not without accents, as there are almost as many *sf* indications as in the first movement. The inventiveness of

the Hanson Quartet's young performers lies in their expressive handling of these accents, then in their dynamic handling in the *Menuetto* and its *Trio*. In the end, in the *Finale*, everything lightens up. The croaking on the note A that begins it, imitated by an alternation between an A pressed on the fingerboard and an A on an open string⁷ - and that we will hear throughout the movement - is a stroke of genius, adding an amphibian colour to the utmost concentration of the thematic invention: a delightfully comic theme on a single note! Is this not the first manifestation of that Viennese timbral invention that will lead Schoenberg, two centuries later, to "sound-colour melody" (*Klangfarbenmelodie*)?

4. Quartet in C major, op.54 no.2 (1788)

Like the whole opus 54 and 55 corpus, this quartet was composed in 1788. Johann Tost, a violinist of Hungarian origin, ultra-virtuosic but unscrupulous⁸, was then employed in the Esterháza orchestra. He bemused Haydn by the quality of his playing. And - another master stroke

7. The open strings of the violin are G, D, A and E. Haydn uses all of them successively, except G. This procedure is sometimes called *bariolage*.

8. Sent to Paris, Johann Tost pocketed Haydn's royalties from his *Paris Symphonies* and his six quartets op.54 and 55, which their author had tasked him with promoting. A legal battle ensued which explains the strange numbering of this group of six quartets that normally make up a single opus.

on the part of the composer - it is in the most stupid of all keys, i.e. without accidentals in the key signature, that he writes the most original of quartets, both in its form and language: in C major. In fact, more than half of this quartet is written in C minor - not to mention sections that venture into far more distant keys. But this is just one of the many surprises awaiting the listener...

Starting with the first theme of the opening *Vivace*, the virtuosity of the first violin is spectacular: as an initial statement, its first theme cavorts with panache over three octaves. It is stated at least a dozen times, and almost never in the same key. The *Adagio* is not far behind, in which, after a few magnificent introductory bars in C minor, the first violin launches into what seems to be a free improvisation in a single fantastic breath. It is not, as is usual in classical music, a theme borrowed "from elsewhere" and developed in the normal way, but a dreamy *Gypsy-like* inspiration, unpredictable. It guides every note and every pause during the whole movement. Liszt's *Drei Zigeuner* and the *Adagio* of Brahms' op.115 Clarinet Quintet will touch the same vein... a century later!

An ardent *Menuetto* and its heart-rending C minor *Trio* complete this picture and seem to predict - obeying the rule of contrasts - a jovial *Finale*. This is not the case, as here comes a second *Adagio*. Time is suspended and the beautiful dialogue of the cello and the first violin seems never to want to stop. This is the first of Haydn's great pre-Beethovenian adagios that can be heard in the op.76 quartets nos.1 and 4. But we are in the 18th century and the convention is never to part other than happily. This is why after 4'30 a *buffo* section arrives which we expect to conclude the quartet⁹. A second surprise - yet more unexpected than the first: it is the *Adagio*, more and more *pianissimo*, which will have the last word. We will have to wait for Bartók's second and sixth quartets to hear *Finales* of a similar stripe again.

5. Quartet in D minor, op.76 no.2, called "Fifths" (1797)

It is said that on the death of the prince in 1790, Haydn, in his service for nearly thirty years, was so happy to leave Esterháza that he left more than half of his personal belongings there. He had not settled for more than fifteen days in Vienna

9. In his *G minor Quintet*, KV 516, Mozart abandons his slow *Finale* around half-way, submitting to the general rule.

when an English impresario managed to convince the dashing sexagenarian - a rarity for the time - to experience for himself all the British public's interest in him. During his two eighteen-month stays in England between 1791 and 1795, Haydn was indeed able to verify, judging by the level of applause as soon as he approached a stage, that his fame was far greater there than in the restricted circles of the Austrian aristocracy. This encounter with a - paying - public and an independent musical press revolutionized his thinking. Whether for the hitherto intimate pieces of his chamber music, the symphony or the oratorio¹⁰, everything would henceforth no longer be designed for the salon, but for the concert hall. Thus, what had become theatrical with op.33 becomes symphonic with the six op.76 Quartets, all written on his return from England. And after the time of concentration in op.50 comes arrives that of the *expansion* which marks his last creative period.

Once more he is successful: when published in Vienna in 1799, op.76 by itself received no fewer

than three nicknames. The singular genius of this quartet called "Fifths" lies in the mixture of the very broad, expansive sonority that needs to be deployed and the concentration of the invention starting out from an idea rather than a theme. The interval of a fifth is omnipresent: most often descending, but also ascending. This simple game, never tiresome but, on the contrary, active with respect to both melody and harmony¹¹, keeps the listener alert during the four movements. And in the *Menuet's Trio* known as "witches" (*Hexentrio*) in perpetual canon, one can hear a foreshadowing of the *Scherzo* of the Ninth Symphony of Bruckner. Such is the miracle of Haydn.

6. Quartet in F major, op.77 no.2 (1799)

Haydn is sixty-seven years old, a grand old man of his times. Beethoven, the rising star cherished by the young Viennese aristocracy, is not yet thirty. One fine day in 1799, the young Prince Lobkowitz (27) takes his finest pen to commission a collection of six string quartets from Haydn - who had said that his op.76 would

10. It was because Haydn had discovered the English public's taste for Händel's oratorios that he came back to Austria with the outline for *The Creation* in his pocket (the original libretto is in English).

11. Haydn judiciously placed his interval on the two strongest degrees of the scale (the tonic and the dominant) in order never to be "disagreeable for the ear".

be the last - *and* from Beethoven. A sort of friendly duel ensues. The *Trio*, not pre-Beethovenian but authentically Beethovenian, of Haydn's op.77 no.1 Quartet shows that the latter has not "come to a stop".

sentence dated February 21, 1847 sums it all up: "*Chopin and I are looking closely at Haydn's quartets, the last ones he finished (op.77). Chopin tells me that experience gave him that perfection that we admire so much.*"

Stéphane Goldet

There is no less invention in the no.2 quartet which deploys: an initial *Allegro moderato*, built on a first Mozart-like theme¹² and whose construction turns out to be ultra-virtuosic (its development presents a small pattern of "accompanying" repeated notes that assume the leading role in a contrapuntal game of many modulations); a movement entitled *Menuet* which is nothing other than a quick *scherzo*; a semi-slow movement, *Andante* (literally: "walking"), with three broad variations, and in conclusion a *Vivace assai Finale*, a huge Polonaise, highly rhythmic and of ample proportions.

Yet when he hears Beethoven's op.18 no.3 Quartet, his first attempt in the genre, Haydn puts down his pen. Op.77 no.2 is thus his last fully completed quartet. In Delacroix's Diary, a

12. An English musicologist, Cecil Gray, quoted by Marc Vignal, has noted the similarity between this theme and the words "*Egli ha l'usanza*" of the "Catalogue" aria in *Don Giovanni*. If there is a homage here, it is doubtless an unconscious one: Haydn was inconsolable on the death of Mozart.



quatuorhanson.com

apartemusic.com