



HAYDN

'SUN' QUARTETS Op.20 Nos 1-3
CHIAROSCURO QUARTET



HAYDN, JOSEPH (1732–1809)

STRING QUARTET IN E FLAT MAJOR, Op. 20 No. 1 23'20

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 9'27 |
| 2 | II. Menuet. <i>Un poco allegretto</i> | 3'25 |
| 3 | III. <i>Affettuoso e sostenuto</i> | 6'40 |
| 4 | IV. Finale. <i>Presto</i> | 3'38 |

STRING QUARTET IN C MAJOR, Op. 20 No. 2 22'22

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | I. <i>Moderato</i> | 9'15 |
| 6 | II. Capriccio. <i>Adagio</i> | 5'33 |
| 7 | III. Menuet. <i>Allegretto</i> | 3'30 |
| 8 | IV. Fuga a 4tro soggetti. <i>Allegro</i> | 4'01 |

STRING QUARTET IN G MINOR, Op. 20 No. 3

27'52

9 I. *Allegro con spirito*

9'47

10 II. Menuet. *Allegretto*

3'58

11 III. *Poco adagio*

8'16

12 IV. Finale. *Allegro di molto*

5'41

TT: 74'34

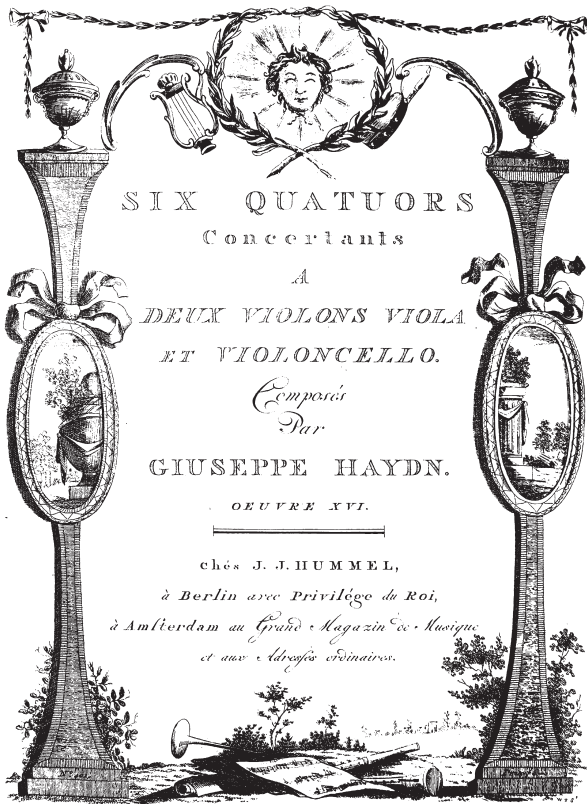
CHIAROSCURO QUARTET

ALINA IBRAGIMOVA & PABLO HERNÁN BENEDÍ *violins*

EMILIE HÖRNLUND *viola* · CLAIRE THIRION *cello*

Henle Urtext Edition

Alina Ibragimova appears on this recording by courtesy of Hyperion Records Ltd.



SIX QUATUORS

Concertants

A

DEUX VIOLONS VIOLA

ET VIOLONCELLO.

Composés
Par

GIUSEPPE HAYDN.

OEUVRE XVI.

chez J. J. HUMMEL,

à Berlin avec Privilège du Roi,

à Amsterdam au Grand Magazin de Musique

et aux Adresses ordinaires.

The reputation of the six so-called ‘Sun’ quartets of Op.20 is that they represent an unprecedented flowering of Haydn’s string quartet writing, and that they effectively inaugurate a genre by establishing a high watermark of compositional quality and density of discourse to which every other subsequent composer of quartets has paid homage. The ‘sun’ of their occasional epithet doesn’t just refer to the image of an anthropomorphised, radiant globe that adorned an early edition of the pieces, but symbolises the emergence of the string quartet as the chamber music genre to which all others would subsequently aspire.

All of which is in some sense true, yet the Op. 20 quartets – written in Esterházy in 1772, with Haydn in his fortieth year – do not, of course, emerge without precedent in Haydn’s catalogue (the Op. 9 and Op. 17 sets, written in 1769 and 1771, are crucial forebears for Op. 20). And while their influence and importance for Haydn and the string quartet is hard to overstate (Donald Francis Tovey sums up the assessments of many when he says that ‘every page of the six quartets of Op. 20 is of historic and aesthetic importance... there is perhaps no single or sextuple opus in the history of instrumental music which has achieved so much’), their significance is not that they establish a set of fixed rules according to which future quartets ought to be composed. For all their iconic status within the classical style, these works are not a monument of compositional rectitude or propriety. Just the opposite: it’s their flexibility, variety, unpredictability and sense of experimentation that make them so compelling. Every bar of these pieces is full of a sense of musical adventure, a palpable feeling that Haydn is creating bridges between styles and ideas – structures that are deliberately, thrillingly precarious when we experience them in performance – and that he is forging a composite vision of four-part string writing that draws on every historical source that he knew as well as the furthest reaches of his musical imagination.

Which makes the job of describing the three quartets that the Chiaroscuro

Quartet plays a process fraught with danger (Nos 1–3 in what has become the most familiar published ordering, which isn't the sequence in which Haydn composed them: chronologically, he wrote 5, 6, 2 – the three with fugal finales – followed by 3, 4, and 1). Because to tell you what happens in each of the three pieces in the blow-by-blow language of the pseudo-musicological annotator does violence, I think, to the experience of listening to this music. If you prepare yourself for these quartets by knowing that their first movements are cast in a kind of sonata form, that the middle movements are a species of minuet and slow movement song structure, and that the finales are some kind of fast-paced constellation of polyphonies, and if you're listening for how Haydn fits his musical ideas into these broadly conventional outlines, I think you will be missing the whole point of this music.

It's more important to plunge into them – as the vividness of the Chiaroscuro Quartet's performances invite you to do – with every antenna of your musical awareness heightened to the moment-by-moment unfolding of the music. And that's because every bar of these quartets is playing the most subtle, satisfying, and profound game with your expectations as a listener: confounding them, confirming them, and pulling the rug from under them. To describe that process in any meaningful way requires the forensic attention of a musicological thesis (William Drabkin's book *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets* does just that). Anything less risks doing something similar to dissecting how a joke works, and only succeeding in killing the humour it is supposed to produce – or rather, in the case of these quartets, reducing the unbounded thrill of listening to them and their concatenation of musical character, drama, and conversation to an unedifying discourse about musical forms, conventions and rhetoric.

Take the whole idea of 'form', for example. I don't think that the first movements of each of these quartets, in E flat major, C major and G minor, are really cast in any 'form' at all, in the sense of a pre-ordained structure into which Haydn

pours his musical material. Instead, each of them is in a continuous process of forming. Each is a one-off combination of drama and architecture that is created in front of your ears. ‘Form’ is a verb in these pieces, not a noun. The E flat major quartet’s opening movement is a case in point: there isn’t a ‘first theme’ in the sense of a single idea on which the first few bars are based. Instead, there is an aggregate of ideas, all of which are pregnant with musical possibility, and all of which Haydn variously explores throughout the two sections of the movement. That means the movement’s most notable deviation from convention, when this initial material returns in the ‘wrong’ key, isn’t felt as the most radical moment in the music, but rather as a logically illogical (!) part of the thematic cavalcade of the music. Because of that symbiosis between the material and how the music unfolds in time, the ‘form’ that this *Allegro moderato* makes is a completely bespoke, never to be repeated experience.

The way that Haydn turns texture into musical material is never more obvious in these three quartets than in the first movement of the C major quartet. What you hear is a melody – typically for Haydn, made of musical cells that are joined together like a chain of pearls – and a two-part accompaniment. Yet this is a tune played by the cello, with the second violin and viola both playing underneath the supposedly lowest voice in the string quartet. It’s a topsy-turvy world that the first violin only joins after six bars, with the melody now in G major, silencing the cello, which is somewhat protestingly returned (listen to its eruptive arpeggios!) to its rightful place at the bottom of the quartet’s harmony a few bars later. That sets out a dynamic for the movement in which the material of the piece isn’t only about notes and their manipulation but about characters in a musical drama, in which the cello’s usurping of the melodic role becomes a topic that the rest of this Moderato will explore – as will the C minor slow movement that comes second, in which the cello’s mournful soliloquy is one of the most important ideas in yet another

movement that falls into no pre-determined structural category. This ‘Capriccio: *Adagio*’ – a unique combination of topics, the unpredictably ‘capricious’ alongside the slow and serious – is a minor-key movement poised between explosive recitative and unfettered song, between aristocratic restraint and rhetorical outburst.

And in the opening movement of the G minor quartet, Haydn even finds a way of making silence part of the thematic nexus of the music. The quartet pauses at weird points in this movement, as if making up their collective mind about what to do next. After these hiatuses, they often come out with a cadential figure that seems completely out of place in the context of the rest of the movement: it’s an 18th-century ‘vamp-till-ready’ idea that the quartet play quietly in unison, as if under their breath, which Haydn inserts apparently wilfully into the fabric of the movement, and which gets stranger and stranger in its expressive effect. I don’t think Haydn’s fundamental concern in this *Allegro con spirito* is integration, or unity, or organic seamlessness, or any of the other shibboleths of what classical music is supposedly about. Instead, the meaning of these moments in this movement is to force us as listeners – and the players too – into a musical present tense where nothing, not even musical continuity, can be taken for granted. It makes the string quartet a living musical consciousness rather than a suite of conventional archetypes.

Which is what, in essence, every movement in these three quartets is doing, even the minuets, which distort your rhythmic and harmonic expectations as you try to predict where the downbeat in Haydn’s three-time dances actually comes, or which key the trio section is going to land you in. The finales are no exception: there’s the astonishing four-subject fugue of the C major quartet, in which Haydn’s polyphonic project, emancipating all of the members of quartet as equals in carrying a musical argument, reaches its apotheosis in the whole Op. 20 set (the finales of the No. 5 and No. 6 have ‘only’ two and three fugal subjects...). And listen to the dizzy-

ing energy of the E flat major quartet's concluding *Presto*, or the *Sturm und Drang* dramatics of the G minor's *Allegro di molto*, which continues that work's obsession with unexpected caesurae and violent textural contrasts and juxtapositions, even in its major-key yet expressively ambiguous ending, with a *pianissimo* shudder in the cello.

The string quartet sun may well dawn with these quartets, but the light they cast isn't a single blaze. Rather, it's split into an infinite kaleidoscope of colours and characters through the prism of Haydn's imagination, the reflections and refractions of their performances, and in our interpretation of them as listeners.

© *Tom Service 2015*

Formed in 2005, the **Chiaroscuro Quartet** consists of the violinists Alina Ibragimova (Russia) and Pablo Hernán Benedí (Spain), the Swedish violist Emilie Hörnlund and cellist Claire Thirion from France. Dubbed ‘a trailblazer for the authentic performance of High Classical chamber music’ in *Gramophone*, this highly international ensemble performs music of the Classical period on gut strings. The quartet’s unique sound – described in *The Observer* as ‘a shock to the ears of the best kind’ – is highly acclaimed by audiences and critics all over Europe, and is the fruit of its lithe and gracious playing combined with an extraordinarily committed ensemble mentality. An acclaimed and growing discography includes recordings of music by Mozart, Beethoven, Schubert and Mendelssohn.

The Chiaroscuro Quartet was a prizewinner at the German Förderpreis Deutschlandfunk/Musikfest Bremen in 2013 and received Germany’s most prestigious CD award, the Preis der deutschen Schallplattenkritik, in 2015. Among the ensemble’s chamber music partners are renowned artists such as Kristian Bezuidenhout, Nicolas Baldeyrou, Chen Halevi, Trevor Pinnock, Malcolm Bilson, Jonathan Cohen and Christophe Coin.

Since 2009, the Chiaroscuro Quartet has been artist-in-residence at Port Royal-des-Champs, giving a concert series dedicated to Mozart’s string quartets. Among other leading chamber music venues and festivals where the quartet performs and holds residences are the Vienna Konzerthaus, the Aldeburgh and Edinburgh Festivals, Wigmore Hall, Amsterdam’s Concertgebouw, Gulbenkian Foundation in Lisbon, Sendesaal Bremen and the West Cork Festival.

www.chiaroscuroquartet.com

Die sechs sogenannten „Sonnen-Quartette“ op. 20 gelten als voraussetzungslose Blüte in Haydns Streichquartettsschaffen, die mit einem Höchstmaß an kompositorischer Qualität und satztechnischer Dichte eine Gattung buchstäblich begründet – wofür ihm jeder spätere Quartettkomponist die Ehre erwiesen hat. Die „Sonne“, auf die ihr Beiname anspielt, bezieht sich nicht nur auf das Bild eines anthropomorphen, strahlenden Globus, der eine frühe Ausgabe der Stücke schmückte, sondern symbolisiert die Entstehung des Streichquartetts als einer kammermusikalischen Gattung, der alle anderen fortan nacheifern sollten.

All dies ist in einem gewissen Sinne wahr, doch sind die Quartette op. 20 – 1772 vom 40jährigen Haydn in Esterházy komponiert – in seinem Schaffen selbstverständlich nicht ohne Vorläufer (die Quartette op. 9 op. 17, 1769 und 1771 entstanden, sind maßgebliche Vorfahren von op. 20). Und während ihr Einfluss und ihre Bedeutung für Haydn und das Streichquartettgenre kaum zu überschätzen ist (Donald Francis Tovey fasst weitverbreitete Einschätzungen zusammen, wenn er sagt, dass „jede einzelne Seite der sechs Quartette op. 20 von historischer und ästhetischer Bedeutung ist ... es gibt vielleicht kein einzelnes bzw. sechsteiliges Werk in der Geschichte der Instrumentalmusik, das so viel erreicht hat“), liegt ihre Bedeutung nicht darin, dass sie ein festes Regelwerk etablierten, nach denen künftige Quartette zu komponieren seien. Bei all ihrer ikonischen Bedeutung für den klassischen Stil sind diese Werke kein Monument kompositorischer Korrektheit. Ganz im Gegenteil: Ihre Überzeugungskraft verdanken sie ihrer Flexibilität, Vielfalt, Unvorhersehbarkeit und ihrer Experimentierfreude. Jeder Takt dieser Stücke steckt voller musikalischer Abenteuer, lässt spüren, dass Haydn Brücken zwischen verschiedenen Stilen und Ideen baut – Strukturen, die ganz bewusst und aufregend heikel sind, wenn wir sie im Konzert erleben – und dass er an einem Panorama des vierstimmigen Streichersatzes arbeitet, das jede ihm bekannte historische Quelle nutzt und in die entferntesten Winkel seiner musikalischen Phantasie reicht.

Das macht die Aufgabe, die drei vom Chiaroscuro Quartett gespielten Quartette (Nr. 1–3 gemäß der eingeführten Editionsreihenfolge, die freilich nicht der der Komposition entspricht: Haydn komponierte zuerst die Quartette 5, 6, 2 – alle drei mit Fugenfinale –, dann 3, 4 und 1) zu beschreiben, zu einem gefährlichen Unterfangen. Meiner Meinung täte eine detaillierte, pseudo-musikwissenschaftliche Schilderung dessen, was in den drei Stücken vor sich geht, der Hörerfahrung Gewalt an. Wer weiß, dass die ersten Sätze in einer Art Sonatenform stehen, dass die Mittelsätze der Menuett- bzw., im langsamen Satz, der Liedform folgen, dass die Finali rasche polyphone Konstellationen sind, und dann nachverfolgt, wie Haydn seine musikalischen Ideen in diese weitgehend konventionellen Umrisse einfügt, der wird den eigentlichen Sinn dieser Musik verfehlen.

Wichtiger ist es – und die eindringlichen Interpretationen des Chiaroscuro Quartetts laden hierzu ein – in sie hineinzutauchen und jede Antenne des musikalischen Bewusstseins auf die momentweise Entfaltung dieser Musik auszurichten. Und das liegt daran, dass jeder Takt dieser Quartette auf subtilste, befriedigendste und hintergründigste Weise mit den Erwartungen der Zuhörer spielt – mal werden sie irritiert, mal bestätigt, mal wird ihnen der Boden unter den Füßen weggezogen. Diesen Prozess in irgend sinnvoller Weise zu beschreiben, erfordert die forensische Aufmerksamkeit einer musikwissenschaftlichen Abhandlung (William Drabkins *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets* hat sie). Alles andere ist, als ob man die Wirkungsweise eines Witzes sezierte und damit nur die Komik zerstört, die er hervorrufen soll – oder, auf diese Quartette gemünzt: den unbändigen Nervenkitzel, der darin liegt, ihnen und ihrer Verknüpfung musikalischer Charaktere, Dramatik und Gespräche zuzuhören, auf einen unerquicklichen Diskurs über musikalische Formen, Konventionen und Rhetorik zu reduzieren.

Nehmen wir zum Beispiel die ganze Idee der „Form“. Ich glaube nicht, dass die Eingangssätze der Quartette Es-Dur, C-Dur und g-moll überhaupt irgendeiner

„Form“ im Sinne einer vorherbestimmten Struktur gehorchen, in die Haydn dann sein musikalisches Material gösse. Stattdessen befindet sich jeder von ihnen in einem kontinuierlichen Gestaltungsprozess, ist eine einmalige Kombination von Dramatik und Architektur, die vor den Ohren der Hörer entsteht. „Form“ ist in diesen Stücken ein Verb [was nur im Englischen möglich ist, Anm. d. Übers.], kein Substantiv. Der erste Satz des Es-Dur-Quartetts ist ein typisches Beispiel hierfür: Es gibt kein „erstes Thema“ im Sinne eines einzigen Gedankens, auf dem die ersten Takte basieren. Stattdessen erklingt eine Anhäufung von Gedanken, die alle voller musikalischer Möglichkeit sind und von Haydn in den beiden Teilen des Satzes auf unterschiedliche Weise erkundet werden. Das bedeutet, dass die größte Abweichung von der Konvention in diesem Satz – die Reprise des Ausgangsmaterial in der „falschen“ Tonart –, nicht als der radikalste Moment dieser Musik empfunden wird, sondern vielmehr als ein logisch unlogischer(!) Bestandteil der thematischen Kavalkade. Wegen dieser Symbiose zwischen dem Material und der Art, wie sich die Musik in der Zeit entfaltet, ist die „Form“, die dieses *Allegro moderato* herausbildet, eine gänzlich maßgeschneiderte, unwiederholbare Erfahrung.

Die Art und Weise, wie Haydn Textur in musikalisches Material überführt, wird in diesen drei Quartetten nirgends deutlicher als im ersten Satz des C-Dur-Quartetts. Man hört eine Melodie – sie besteht, wie für Haydn typisch, aus musikalischen Zellen, die wie eine Perlenkette aufgereiht sind – und eine zweistimmige Begleitung. Doch diese Melodie erklingt im Cello, während die 2. Violine und die Viola beide unterhalb der vorgeblich tiefsten Stimme des Streichquartetts spielen. Es ist eine verkehrte Welt, der sich die 1. Violine erst nach sechs Takten mit der nun in G-Dur angestimmten Melodie zugesellt; das Cello wird zum Schweigen gebracht und, wenige Takte darauf, unter gelindem Protest (man beachte die eruptiven Arpeggien!) seinem rechtmäßigen Platz zuunterst der Quartettharmonik zugewiesen. Solcherart wird das Kräftespiel eines Satzes abgesteckt, in dem es nicht

nur um Noten und deren Manipulation geht, sondern um die Charaktere eines musikalischen Dramas; dabei wird die Aneignung der melodieführenden Rolle durch das Cello zu einem Thema, mit dem sich dieses *Moderato* noch im weiteren Verlauf befasst, ebenso wie der sich anschließende langsame Satz in c-moll – auch dies ein Satz, der keiner vorbestimmten Form folgt –, in dem das traurige Selbstgespräch des Cellos eine der zentralen Ideen darstellt. Dieses „Capriccio: *Adagio*“ (eine einzigartige Begriffskombination: das unvorhersehbar „Launische“ neben dem Langsamen und Ernstern) ist ein Moll-Satz, der zwischen explosivem Rezitativ und ungetrübter Liedhaftigkeit changiert, zwischen aristokratischer Zurückhaltung und rhetorischem Überschwang.

Und im Eingangssatz des g-moll-Quartetts findet Haydn sogar einen Weg, die Stille in den thematischen Zusammenhang zu integrieren. Das Quartett pausiert hier an ausgesprochen seltsamen Stellen, als müsse es kollektiv darüber nachsinnen, was als Nächstes zu tun ist. Diese Auszeiten münden oft in eine Kadenzfigur, die im Rahmen dieses Satzes vollkommen fehl am Platz scheint: Es ist ein „Vamp-till-ready“-Gedanke (eine Art Vorspielfloskel in Wartestellung) des 18. Jahrhunderts, vom Quartett in leisem Unisono gleichsam geflüstert, den Haydn offenbar absichtlich in das Satzgefüge gemengt hat und der in seinem expressiven Gestus zusehends fremder anmutet. Ich glaube nicht, dass es Haydn in diesem *Allegro con spirito* vorrangig um Integration, Einheit, organische Nahtlosigkeit oder eines der anderen Schlagwörter zu tun ist, um die es in der klassischen Musik angeblich geht. Stattdessen wollen diese Momente uns Zuhörer (und die Spieler auch) in eine musikalische Gegenwart zwingen, in der nichts – nicht einmal musikalische Kontinuität – selbstverständlich ist. Anstatt eine Folge von konventionellen Archetypen aufzubieten, wird das Streichquartett zu einem lebendigen musikalischen Bewusstsein.

Was im Prinzip für jeden Satz dieser drei Quartette gilt, selbst für die Menuette, die die rhythmischen und harmonischen Erwartungen enttäuschen, wenn man vor-

herzusagen versucht, wann diese Tänze im Dreiertakt nun den Akzent ansetzen oder in welche Tonart das Trio uns versetzen wird. Die Finali bilden keine Ausnahme: Da ist die erstaunliche Quadrupelfuge des C-Dur-Quartetts, in der Haydns polyphones Projekt, alle Mitglieder des Quartetts gleichberechtigt an der musikalischen Diskussion zu beteiligen, seine Apotheose erreicht (die Finali von Nummer 5 und 6 haben „nur“ zwei bzw. drei Fugen-Subjekte ...). Und hören Sie die schwindelerregende Energie des *Presto*, das das Es-Dur-Quartett beschließt, oder die Sturm-und-Drang-Dramatik des *Allegro di molto* im g-moll-Quartett, die die Obsession dieser Werkgruppe für überraschende Zäsuren und gewaltsame satztechnische Kontraste und Reihungen fortsetzt – noch in dem expressiv mehrdeutigen Dur-Schluss mit seinem Pianissimo-Schauder im Cello.

Mit diesen Werken mag in der Tat die Morgensonne des Streichquartetts aufgehen – das Licht aber, das sie werfen, ist nicht das einer einzelnen Flamme. Durch das Prisma von Haydns Phantasie, die Reflexionen und Brechungen ihrer Aufführungen und unsere Interpretationen als Hörer werden sie zu einem unerschöpflichen Kaleidoskop an Farben und Charakteren.

© Tom Service 2015

Das im Jahr 2005 gegründete **Chiaroscuro Quartett** besteht aus der Violinistin Alina Ibragimova (Russland), dem Violinisten Pablo Hernán Benedí (Spanien), der schwedischen Bratschistin Emilie Hörnlund und der französischen Cellistin Claire Thirion. Als „Vorreiter für die authentische Aufführung hochklassischer Kammermusik“ (*Gramophone*) spielt dieses ausgesprochen internationale Ensemble Musik der Klassik auf Darmsaiten. Der einzigartige Klang des Quartetts („ein Schock der besten Art für die Ohren“, *The Observer*) wird von Publikum und Kritik in ganz Europa gefeiert und ist die Frucht seines geschmeidigen, anmutigen Spiels, das sich mit einem außergewöhnlich engagierten Ensemblegeist paart. Eine gefeierte und wachsende Diskographie umfasst Einspielungen der Musik von Mozart, Beethoven, Schubert und Mendelssohn.

Im Jahr 2013 hat das Chiaroscuro Quartet den „Förderpreis Deutschlandfunk/Musikfest Bremen“ erhalten; 2015 wurde es mit Deutschlands renommiertester CD-Auszeichnung gewürdigt, dem „Preis der deutschen Schallplattenkritik“. Zu den Kammermusikpartnern des Ensembles zählen renommierte Künstler wie Kristian Bezuidenhout, Nicolas Baldeyrou, Chen Halevi, Trevor Pinnock, Malcolm Bilson, Jonathan Cohen und Christophe Coin.

Seit 2009 ist das Chiaroscuro Quartett Artist-in-Residence in Port Royal-des-Champs und widmet sich im Rahmen einer Konzertreihe Mozarts Streichquartetten. Zu den führenden Kammermusikbühnen und Festivals, wo das Quartett gastiert oder residiert, gehören das Wiener Konzerthaus, die Festivals von Aldeburgh und Edinburgh, die Wigmore Hall, das Concertgebouw Amsterdam, die Gulbenkian-Stiftung in Lissabon, der Sendesaal Bremen und das West Cork Festival.

www.chiaroscuroquartet.com

La réputation des six quatuors op. 20 dits « du soleil » tient au fait qu'ils représentent un épanouissement sans précédent de l'écriture pour quatuor à cordes chez Haydn. Ils inaugurent véritablement un genre en établissant un nouveau sommet en ce qui concerne la composition et la densité du discours auquel chaque compositeur de quatuors allait désormais rendre hommage. Le « soleil » de l'appellation parfois utilisée ne réfère pas seulement à l'image du globe rayonnant et anthropomorphisé qui ornait l'une des premières éditions des œuvres mais symbolise également l'aube du quatuor à cordes en tant que genre de la musique de chambre auquel tous les autres allaient ensuite se mesurer.

Tout cela est certes vrai mais les quatuors opus 20, composés à Esterhazy en 1772 alors que Haydn se trouvait dans sa quarantième année, ne virent pas le jour sans prédécesseurs au sein de son catalogue : les recueils opus 9 et 17 respectivement composés en 1769 et 1771 sont des ancêtres primordiaux de l'opus 20. Et bien que l'influence et l'importance de cet opus chez Haydn et pour le genre du quatuor à cordes ne sauraient être surévaluées (l'important musicologue anglais Donald Francis Tovey exprimait ce que plusieurs ressentaient quand il écrivit que « chaque page des six quatuors de l'opus 20 revêt une importance historique et esthétique... il n'existe peut-être pas d'opus unique ou sextuple dans l'histoire de la musique instrumentale qui n'ait autant accompli »). Cette importance ne tient pas au fait qu'ils ont établi un ensemble de règles fixes que les quatuors futurs allaient devoir suivre. Malgré leur statut d'icône au sein du style classique, ces œuvres ne constituent pas un monument de rectitude ou de convenance compositionnelles. C'est justement le contraire qui se produit : leur flexibilité, leur variété, leur imprévisibilité et leur sens de l'expérimentation sont les caractéristiques qui les rendent si convaincantes. Chaque mesure de ces œuvres est remplie d'un esprit d'aventure et de l'impression palpable que Haydn crée ici des ponts entre les styles et les idées – des structures qui sont délibérément et passionnément précaires

lorsque nous les abordons dans le cadre d'un concert – et qu'il forge une vision composite de l'écriture à quatre voix qui puise à chaque source historique qu'il connaissait ainsi qu'aux coins plus reculés de son imagination musicale.

La tâche de décrire les trois quatuors que le Quatuor Chiaroscuro exécute ici (les n° 1 à 3 dans ce qui est devenu l'ordre de publication habituel qui n'est cependant pas l'ordre de composition en l'occurrence 5, 6 et 2, dont les finales sont fugués, suivis des 3, 4 et 1) n'est pas aisée. Commenter ce qui se déroule dans chacune des trois œuvres dans le jargon pseudo-musicologique porte atteinte, je crois, à l'expérience d'écoute de cette musique. Si vous vous préparez à ces quatuors en sachant que leurs premiers mouvements sont insérés dans une sorte de forme sonate, que les mouvements centraux sont une espèce de menuet et de mouvement lent à la forme lied et que les finales sont une sorte de constellation rapide de polyphonies, et si vous cherchez à entendre comment Haydn adapte ses idées musicales à ces grands traits largement conventionnels, je pense que vous passerez complètement à côté de cette musique.

Il est plus important de plonger dans ceux-ci – ce que la vivacité des exécutions du Quatuor Chiaroscuro incite à faire – avec chaque antenne de votre conscience musicale à l'écoute du déploiement progressif de la musique. Car chaque mesure de ces quatuors se joue le plus subtilement, le plus profondément et de la manière la plus satisfaisante de vos attentes d'auditeur qui sont ici confondues, confirmées et désarçonnées. Décrire ce processus d'une manière significative exige l'attention médico-légale d'une thèse de musicologie (*A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets* de William Drabkin est là pour ça). Faites-le à un degré moindre et vous risquez d'arriver à quelque chose de semblable à la dissection du mécanisme d'une blague et à tuer l'humour qu'il est sensé provoquer ou plutôt, dans le cas de ces quatuors, de réduire le frisson infini provoqué par l'écoute et de concaténer le caractère musical, la théâtralité et la conversation en un discours plat portant sur

les formes, les conventions et la rhétorique musicale.

Prenez par exemple l'idée même de « forme ». Je ne pense pas que les premiers mouvements de chacun de ces quatuors respectivement en mi bémol majeur, en ut majeur et en sol mineur soient vraiment coulés dans quelque « forme » que ce soit, au sens d'une structure préétablie dans laquelle Haydn déverserait son matériau musical. Au lieu de cela, chacun d'entre eux est une combinaison unique de drame et d'architecture créée en face de vous. « Forme » est un verbe dans ces pièces, pas un substantif. Le premier mouvement du quatuor en mi bémol est un bon exemple : il n'y a pas de « premier thème » au sens d'idée unique sur laquelle les premières mesures reposent. Il s'agit plutôt d'un agrégat d'idées, toutes imprégnées de possibilités musicales que Haydn explore une à une tout au long des deux sections du mouvement. Ainsi, l'écart le plus notable à la convention du mouvement, c'est-à-dire lorsque ce matériau initial revient dans la « mauvaise » tonalité, n'est pas ressenti comme le moment le plus radical dans la musique mais plutôt comme une section logiquement illogique (!) de la cavalcade thématique de la musique. Grâce à la symbiose entre la matière et la manière dont la musique se déroule dans le temps, la « forme » que cet *Allegro moderato* crée est une expérience taillée sur mesure qui ne sera jamais répétée.

La manière avec laquelle Haydn transforme la texture en matériau musical n'est jamais si évidente dans ces trois quatuors que dans le premier mouvement du quatuor en ut majeur. Ce que vous entendez est une mélodie – faite de cellules musicales jointes comme une chaîne de perles, un trait typique de Haydn – et un accompagnement à deux voix. Il s'agit pourtant d'une mélodie jouée par le violoncelle, avec le second violon et l'alto jouant tous les deux sous la voix, semble-t-il, la plus grave du quatuor à cordes. Ce monde à l'envers n'est rejoint par le premier violon qu'après six mesures avec la mélodie maintenant en sol majeur qui fait taire le violoncelle relégué, non sans protestations (écoutez ses arpèges éruptifs !), à sa

juste place tout en bas de l'harmonie du quatuor quelques mesures plus tard. Cela suscite une dynamique pour le mouvement dans laquelle le matériau de la pièce repose non seulement sur les notes et leur manipulation, mais sur les personnages d'un drame musical dans lequel l'usurpation du rôle mélodique par le violoncelle devient ainsi un sujet que le reste du *Moderato* explorera – tout comme le mouvement lent en ut mineur qui vient en second lieu et dans lequel le soliloque lugubre du violoncelle est l'une des idées les plus importantes d'un autre mouvement qui ne tombe pas dans la catégorie de la structure prédéterminée. Ce «*Capriccio : Adagio*» – une combinaison unique de sujets, le caractère «capricieux» imprévisible aux côtés du lent et du grave – est un mouvement dans une tonalité mineure en équilibre entre le récitatif explosif et le chant sans entraves, entre retenue aristocratique et éclat rhétorique.

Dans le mouvement initial du quatuor en sol mineur, Haydn trouve même une façon de faire du silence une composante du lien thématique de la musique. Dans ce mouvement, le quatuor observe des silences à des endroits inattendus, comme si ceux-ci essayaient de s'entendre sur la marche à suivre. Après ces hiatus, les musiciens reviennent à plusieurs reprises avec une formule cadentielle qui semble complètement hors de propos dans le contexte du reste du mouvement : une sorte de «*vamp till ready*»¹ du dix-huitième siècle que le quatuor joue tranquillement à l'unisson, comme en aparté, que Haydn intègre délibérément dans le tissu du mouvement pour devenir de plus en plus étrange dans son effet expressif. Je ne crois pas que la préoccupation fondamentale de Haydn dans cet *Allegro con spirito* soit l'intégration, l'unité ou l'homogénéité organique ou quelque autre principe arbitraire que la musique classique est censée posséder. La signification de ces moments au

¹ «*Vamp till ready*» est une expression que l'on retrouvait sur les partitions de musique populaire des années 1930 et 1940 indiquant que l'accompagnateur doit répéter une formule mélodico-rythmique aussi longtemps que nécessaire jusqu'à ce que le soliste ou le chanteur soit prêt.

sein de ce mouvement se trouve plutôt dans le déplacement imposé aux auditeurs – ainsi qu’aux interprètes – vers un présent musical où rien, pas même la continuité musicale, ne peut être pris pour acquis. Le quatuor à cordes devient ainsi une conscience musicale vivante plutôt qu’une suite d’archétypes classiques.

Et c’est, en substance, tout ce que les mouvements de ces trois quatuors font, y compris les menuets qui se jouent de vos attentes rythmiques et harmoniques alors que vous essayez de prévoir à quel moment le temps fort des danses à trois temps de Haydn surviennent ou dans quelle tonalité la section du trio vous entraînera. Les finales ne font pas exception : on retrouve l’incroyable fugue à quatre sujets du quatuor en ut majeur dans lequel le projet polyphonique de Haydn, c’est-à-dire l’émancipation de tous les membres du quatuor pour devenir des égaux dans la poursuite d’une discussion musicale atteint son apogée dans l’ensemble de l’opus 20 (les finales du cinquième et du sixième quatuor ne comptent « que » deux ou trois sujets de fugue...). Écoutez l’énergie étourdissante du *Presto* conclusif du quatuor en mi bémol majeur, ou le drame *Sturm und Drang* de l’*Allegro di molto* de celui en sol mineur qui poursuit l’obsession de cette œuvre avec les césures inattendues et violentes et les violents contrastes de la texture y compris dans la conclusion dans une tonalité majeure bien qu’ambiguë au niveau de l’expression, avec un frémissement *pianissimo* au violoncelle.

Le soleil du quatuor à cordes peut se lever avec ces quatuors, mais la lumière que ceux-ci projettent n’est pas que celle d’un seul flamboiement. Elle se divise plutôt en un kaléidoscope infini de couleurs et de personnages passés à travers le prisme de l’imagination de Haydn, la réflexion et la réfraction de leur performance et dans notre interprétation de celles-ci en tant qu’auditeurs.

© *Tom Service* 2015

Fondé en 2005, le **Quatuor Chiaroscuro** se compose des violonistes Alina Ibragimova, originaire de Russie, Pablo Hernán Benedi d'Espagne, de l'altiste suédois Emilie Hörlund et de la violoncelliste française Claire Thirion. Qualifié de « pionnier dans l'interprétation authentique de la grande musique de chambre » par le magazine britannique *Gramophone*, cet ensemble de réputation internationale interprète la musique de l'époque classique sur cordes de boyau. La sonorité unique du quatuor, décrite par l'hebdomadaire *The Observer* comme « un choc pour les oreilles du meilleur effet », est chaleureusement accueillie par le public et par la critique un peu partout en Europe et est le résultat de son jeu souple et gracieux combiné à une pensée d'ensemble extrêmement engagée. Sa discographie grandissante et acclamée comprend des enregistrements consacrés à Mozart, Beethoven, Schubert et Mendelssohn.

Le Quatuor Chiaroscuro a remporté un prix dans le cadre du Förderpreis Deutschlandfunk/Musikfest de Bremen en Allemagne en 2013 et a reçu le prix le plus prestigieux pour un enregistrement, le Preis der deutschen Schallplattenkritik en 2015. On compte parmi ses collaborateurs des musiciens aussi réputés que Kristian Bezuidenhout, Nicolas Baldeyrou, Chen Halevi, Trevor Pinnock, Malcolm Bilson, Jonathan Cohen et Christophe Coin.

L'ensemble est « artiste en résidence » depuis 2009 à Port-Royal-des-Champs, près de Versailles, où il présente une série de concerts consacrés aux quatuors de Mozart. Le Quatuor Chiaroscuro s'est produit dans les salles les plus prestigieuses comme le Konzerthaus de Vienne, le Wigmore Hall de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam, la Fondation Gulbenkian à Lisbonne et, la Sendesaal de Bremen ainsi que dans le cadre des festivals d'Aldeburgh et d'Édimbourg et du Festival West Cork en Irlande.

www.chiaroscuroquartet.com

INSTRUMENTARIUM:

Alina Ibragimova: Violin by Anselmo Bellosio c. 1780
Pablo Hernán Benedí: Violin by J. B. Vuillaume 1851
Emilie Hörnlund: Viola by Willems, c. 1700
Claire Thirion: Cello by Carlo Tononi 1720

The music on this Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: February 2015 at the Sendesaal Bremen, Germany
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24 bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Tom Service 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: © Eva Vermandel
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2158 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.



SIX QUATUORS

Concertants

*Composés
Par*

GIUSEPPE HAYDN.