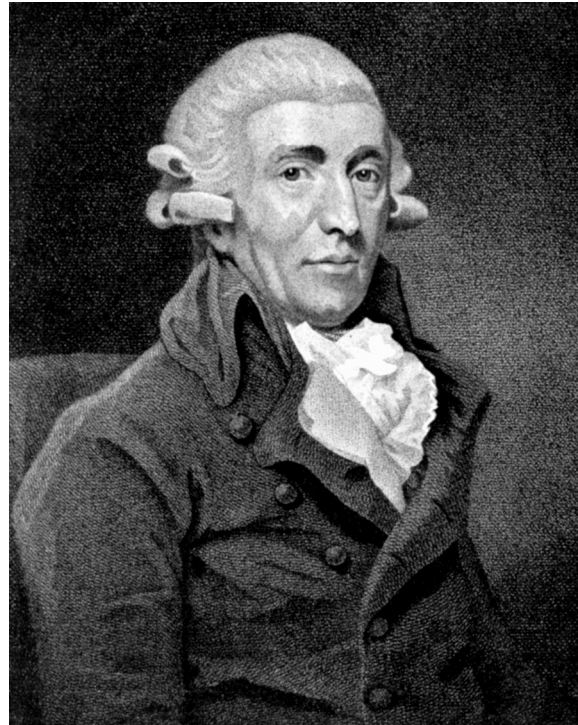


DORIC STRING QUARTET
HAYDN
STRING QUARTETS, OP. 64

CHANDOS



VOLUME 3



Copper engraving by Georg Sigmund Ficus (c.1750 – c.1813) after painting, 1791 – 92,
by John Hoppner (1758 – 1810)/INTERFOTO/ Sammlung Rauch / Mary Evans Picture Library

Franz Joseph Haydn, 1791

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

String Quartets, Op. 64

Six Quatuors... Composés et dédiés à Monsieur Jean Tost par
Monsieur Joseph Haydn

COMPACT DISC ONE

Quartet, Op. 64 No. 1 (Hob. III: 65)

25:52

in C major • in C-Dur • en ut majeur

In Nomine Domini

1

Allegro moderato

10:20

2

Menuet. Allegretto ma non troppo – Trio – Menuet da Capo

4:29

3

Allegretto scherzando

6:13

4

Finale. Presto

4:50

Fine

Laus Deo

Quartet, Op. 64 No. 2 (Hob. III: 68)

in B minor • in h-Moll • en si mineur

In Nomine Domini

21:07

5

Allegro spiritoso

8:17

6

Adagio ma non troppo

5:40

7

Menuet. Allegretto – Trio – Menuet da Capo

3:00

8

Finale. Presto

4:09

Fine

Laus Deo

Quartet, Op. 64 No. 3 (Hob. III: 67)

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

In Nomine Domini

27:35

9

Vivace assai

8:55

10

Adagio

6:02

11

Menuet. Allegretto – Trio – Menuet da Capo

4:34

12

Finale. Allegro con spirito

8:02

Laus Deo

TT 74:52

COMPACT DISC TWO

Quartet, Op. 64 No. 4 (Hob. III: 66) **23:52**

in G major • in G-Dur • en sol majeur

In Nomine Domini

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Allegro con brio | 8:06 |
| 2 | Menuet. Allegretto – Trio – Menuet da Capo | 3:37 |
| 3 | Adagio. Cantabile e sostenuto | 6:13 |
| 4 | Finale. Presto | 5:55 |

Laus Deo

Quartet, Op. 64 No. 5 'Die Lerche' (Hob. III: 63) **21:28**

in D major • in D-Dur • en ré majeur

('The Lark')

In Nomine Domini

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | Allegro moderato | 9:17 |
| 6 | Adagio. Cantabile | 6:32 |
| 7 | Menuet. Allegretto – Trio – Menuet da Capo | 3:21 |
| 8 | Finale. Vivace | 2:18 |

Fine

Laus Deo

Quartet, Op. 64 No. 6 (Hob. III: 64) 21:12
 in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
 In Nomine Domini

9	Allegro	8:26
10	Andante	4:32
11	Menuet. Allegretto – Trio – Menuet da Capo – Trio, per la seconda volta, caso mai se piacesse replicarlo – Menuet da Capo	4:48
12	Finale. Presto	3:23
		Laus Deo
		TT 66:48

Doric String Quartet

Alex Redington violin

Jonathan Stone violin

Hélène Clément viola

John Myerscough cello

The members of the Doric String Quartet perform using a set of
 classical bows by Luis Emilio Rodriguez Carrington.

Haydn: String Quartets, Op. 64

Introduction

With Op. 64 Haydn produced his third set of six quartets in a four-year period, after Op. 50 in 1787 and Opp. 54/55 in 1788. He wrote the Op. 64 set in 1790, completing it as his circumstances were changing. His principal employer, Prince Nikolaus Esterházy I, had died in September of that year, and in no time at all, Haydn was preparing for the greatest adventure of his life: what would turn out to be the first of two trips to London. Op. 64 first appeared not with Artaria, the composer's usual Viennese publishers, but with Leopold Kozeluch's firm *Magazin de musique*; Kozeluch was one of a number of composers of the time, including Hoffmeister, Pleyel, and Clementi, who also turned their hands to this side of the music business. Not long after the appearance of Kozeluch's edition, which was announced in February 1791, an edition appeared in London from the publisher John Bland. Its title page contained some significant information:

Composed by Giuseppe Haydn,
and Performed under his Direction,

at M^r Salomon's Concert, the Festino
Rooms Hanover Square.

In other words, performances of quartets were being given at public concerts. While this is something we take for granted nowadays, it was quite novel at the time, as the natural place for quartet playing was thought to be domestic, private, or semi-private settings. It seems that Nos 1, 5, and 6 from our set were heard by this much wider public.

Quartet, Op. 64 No. 1 in C major

If Op. 64 No. 1 was one of the quartets performed in the Hanover Square Rooms in 1791, there is no obvious sign of a public orientation, as it opens in low-key fashion with material in march rhythm. Much of the ensuing music has a squareness that fits with this idiom, but the second half of the movement undercuts that comprehensively. The central development section, unexpectedly, is based almost entirely on the short repeated phrase that closed the first part. And then, after a literal replay of the first part of the exposition, Haydn cuts almost instantly to that closing phrase and subjects it

to further dramatic expansion. The end result is that the remainder of the movement bears almost no relation to what we heard in the first half. This sense of a dynamic musical process, forcing an audience to listen hard and take nothing for granted, is replicated in the following *Menuet*. Its concise first section, just eight bars long, is expanded to twenty-four bars upon return: the end of the cello's initial phrase is suddenly subjected to obsessive repetition by the ensemble. The Trio, in C minor, is subdued and intricate. It takes as its starting point not the end of the cello's first phrase from the minuet, but its beginning, in a dialogue led by the viola. This is far from the traditionally relaxed central trio, and once again the listener needs to concentrate hard to keep up with developments.

The third movement carries the unusual tempo marking of *Allegretto scherzando*. And that marking describes its character very well, for it trips too lightly to sound like a slow movement; a later composer might have dubbed it an intermezzo. It opens with a lengthy theme that makes us expect a large-scale ternary form, as we will hear later in Op. 64, but the surprise is that the movement turns out to be a series of variations – precisely the sort of form that one might hear in a slow movement proper. The first

variation is led by the second violin, while cello and viola take the lead in the second and final variation. Here, in contrast to the previous movements, there is no expansion whatever: the *Allegretto* finishes punctually once the theme has run its course. After three movements that all fall somewhere in the middle of the tempo spectrum, the Finale, at *Presto*, sounds all the more animated. It is an exceptional example of Haydn's rhythmic wit, dominated by one motive heard at the outset. Not only is this motive immediately memorable – particularly the 'stutter' of quicker notes in the middle – but it shows its individuality in the way in which it can change its accentual pattern as it proliferates throughout the movement. The only thing that stands in its way is figuration in quicker continuous semiquavers, and the opposition between the two remains alive right through to the end of the movement.

Quartet, Op. 64 No. 2 in B minor

To move from the comfortable C major of Op. 64 No. 1 to the B minor of Op. 64 No. 2 is not just to change modes, but to enter a key that Haydn used elsewhere to similar expressive ends: there is a bitter, angular, 'difficult' quality to the music that is shared by the composer's earlier quartet

Op. 33 No. 1 (1781) and an earlier keyboard sonata in B minor. In fact, Haydn seems to have remembered his opening gambit from Op. 33 No. 1 when he wrote the current work: the opening suggests D major before B minor comes crashing in, hurting our ears with the sudden change of tonal perspective. The music unfolds with a restlessness that extends, as in the first movement of Op. 64 No. 1, to a recapitulation that takes a very different path to that of the first section.

The ensuing slow movement is set in the tonic major, B, and is infinitely more stable in texture and rhythm than the restless *Allegro spiritoso*. It is also very self-contained formally, consisting as it does simply of two large phrases that alternate and recur in varied forms. Remarkably, the movement never really leaves its tonic key, aside from emphasising the dominant at cadence points. This leaves us with something akin to a passacaglia, in which the music continually loops back to its starting point and begins anew.

The following movement wakes us up from this dreamy, introspective world; it is one of the most scherzo-like of Haydn's later minuets. This in turn is countered by a Trio that returns us to B major, and the most straightforward writing of the whole

quartet. It features a tune that a child might sing, though of course its innocence cannot be taken as read, given the material that surrounds it in this work. The Finale, which continues in the tonic minor, seems to combine the rhythmically catchy elements of the minuet with the asperity of the first movement. While the phrase lengths are often regular, the way in which Haydn passes incessantly from one idea to the next makes the whole movement sound somewhat teasing. There is little time to relax, and this remains so even when the tonality turns to major near the end. The conclusion sums this up: it is a kind of fade-out as the violins reach ever higher, but the rhythmic 'itch' remains, and no decisive closing gesture is ever heard.

Quartet, Op. 64 No. 3 in B flat major

However, we should not run away with the idea that the cryptic, restless character of much of No. 2 is confined to minor keys. It is certainly also present in the *Vivace assai* that begins Op. 64 No. 3. Here a rather unsettled opening, constantly shuttling between *forte* pronouncements and softer replies, seems to be abandoned, and it sounds as though Haydn had decided to start again using a different gambit. This new material, characterised by dactylic rhythm, will prompt

a smile from almost any contemporary listener: not only is it quite incongruous with the music heard before, but it sounds like music to which film cowboys ride their horses. Even more surprising is the fact that this 'giddy-up' quickly gives way to a return of the opening strains, now being used as a transition – which in turn yields to a very popular-sounding tune. These are the three main elements to the argument that follows. In the end it appears that our opening idea is best suited to a closing position, for it is with that material that the movement finishes (though a soft hoof-fall accompanies the final cadence). But Haydn is also demonstrating the versatility and unpredictability of his musical ideas: things are not always as they initially seem to be.

A very characteristic kind of slow movement follows: while this *Adagio* employs lyrical material, it is not exactly melody-driven. The impression is rather of a sustained contemplation of melodic gesture, and we can hear this most readily in the repeated returns to the opening motive, each time differently inflected. The contemplative character is increased by the fact that the middle section, which moves into E flat minor, continues to intensify the earlier music rather than form the expected thematic contrast. But the final

part of the movement tops even that, as it drifts away into a state, as it were, of higher consciousness. Above a new, hypnotic style of figuration in the lower instruments the first violin offers a soliloquy that ushers us towards a gentle close.

There follows another minuet that seems very remote from the ballroom character promised by its title. Instead it opens with a kind of stamping music that suggests rustic origins, and before long we are hearing horn calls, complete with trills – very picturesque, but their duple organisation completely contradicts the triple time of the minuet. The following Trio shares both its rustic flavour and its tricky rhythms with the minuet. Its main motive works against the downbeat, and it finishes with a brief passage of syncopated stamping that outdoes even the manoeuvres of the minuet. The movement as a whole is one of countless examples of the composer's ability to mix artless materials with highly artful treatment.

The Finale may even outdo any movement from Op. 64 that we have encountered so far in terms of helter-skelter rhythmic brilliance. It exemplifies what the Haydn scholar László Somfai calls the 'horizontal density' of Haydn's music – in other words, a lot happens in a short space of time. But there is one major

exception to this rule: a passage in which the players seem to get bogged down, alternating the same two chords over and over again, and slowing to a crawl. They find their way out of the rut by adopting a chorale texture and its intensive style of harmonic movement, softly feeling their way forward. There are three such passages in the movement (six if repeats are observed), and each time a different sequence of harmonic events comes to the rescue.

Quartet, Op. 64 No. 4 in G major

The Op. 64 quartets were dedicated to Johann Tost, who had led the second-violin section at Eszterháza from 1783 to 1788. He subsequently became a wealthy cloth merchant, having shown commercial initiative during his time at Eszterháza by proposing to set up a large copying firm on site, marketing illicit copies of all the new works that arrived for performance. Haydn had suffered very badly from such activities down the years, losing enormous amounts of potential revenue; what he thought of such a proposal can only be imagined. Nevertheless, Haydn had a high enough opinion of his playing to dedicate this set to Tost, who may well have played the first violin in some early private performances. In the first movement

of Op. 64 No. 4 it may even be that the composer extracted a measure of revenge: after the first violin soars aloft as it leads the opening theme, it is then forced to play the bass part straight afterwards, an indignity suffered several times in the course of the movement. There is a similar reversal in the way in which the symmetrical opening theme leads not to more of the same, but rather to a movement that is full of side shifts. The most notable involves a double recapitulation, the first reprise moving almost immediately to the minor, but turning out in retrospect to have been the decisive moment of return. Charles Rosen commented that 'a false false-reprise is an exceptionally sophisticated irony even for Haydn'.

As if to give us some relief in the context of the whole opus to this point, Haydn for once then offers us a relatively straightforward minuet, though again it is more rustic than aristocratic. The Trio is laid-back to a fault: as the lower three instruments play a *pizzicato* accompaniment, the first violin seems to improvise a line in continuous quaver rhythms. As in the first quartet of the set, in No. 4 the slow movement is placed third. Unlike the equivalent movement in No. 3, this *Adagio* is all about long *cantabile* lines, carried by the first violin over an

accompaniment in quasi-keyboard style. The song darkens and the texture becomes more volatile in the central section, which moves into the minor. We even hear several passages of sinuous counterpoint in a somewhat antique style. The following *Presto* has again a decidedly pastoral flavour, but its racy material is often treated in quite learned manner. It closes, as did the finales of the first and second quartets, in soft understatement, leaving the listener up in the air.

**Quartet, Op. 64 No. 5 in D major
'Die Lerche' (The Lark)**

We stay up in the air, at least according to the nickname, for the start of Op. 64 No. 5. This celebrated quartet derives its name from the first violin's birdsong, which constitutes the first theme of the opening movement. What ought to be just as celebrated is the fact that we have already heard a first theme before the first violin even enters. What the lower three instruments play at the start, its horn calls cleverly undercut by the *staccato* articulation, must be heard as the official opening thematic statement. With the arrival of the lark, though, this material turns into its opposite, becoming an accompaniment rather than the centre of attention. A heightened textural awareness then marks the rest of the

movement, too – not that this is ever absent from Haydn's quartets. For example, in a striking passage that presents the first instance of all four players operating as a team, they offer a syncopated, harmonically shifting idea in rhythmic unison. The tension this creates is eventually dissipated by a very different texture, a bar of brilliant triplets for the first violin alone, which leads us towards the end of the first section. These triplets, in various configurations, then become much more prominent in the movement's second half.

The *Adagio* begins with the sort of texture that has been dubbed the 'classical hymn' – simple, almost plain, part-writing accompanying a heartfelt tune – but the song gradually grows more intricate, especially in the reprise. The catalyst for this is provided by the middle section, which provides a short but intense interruption in the tonic minor. The *Allegretto* minuet once more belies its generic title by presenting vigorous rustic writing, Haydn making great sport of the grace-note figure introduced at the start. The return of the opening seems to happen far too soon, but then this section is greatly extended, before finishing with what sounds like a musical question mark. The Trio moves into D minor and, as in the equivalent sections of Nos 1 and 3, is more 'process music' than a

point of relaxation. It is a kind of miniature *moto perpetuo* in learned style. The final movement is brilliant and short – almost like an encore. The four players act throughout as a single ensemble, both in the now literal *moto perpetuo* of the outer sections and in the minor-key *fugato* sandwiched in between.

Quartet, Op. 64 No. 6 in E flat major

Haydn's unparalleled powers of invention are evident in the first movement of Op. 64 No. 6. (This traditional numbering derives from the initial Kozeluch edition; in the autograph, Nos 5 and 6 are placed the other way around.) Operating at the sort of moderate *Allegro* tempo that we heard in the first movement of No. 1, it is based entirely on its opening theme; but this music is not just economical, it is also rich. While Haydn sticks to his opening idea, at the same time he is full of new ideas – the new perspectives that can be gained on the initial material – which shows up the limitations of the label 'monothematic' that is often applied to this characteristic procedure. The most striking new perspective occupies a large part of the central section, in which the tailpiece of the theme is hypnotically repeated to an accompaniment of constant quavers in the second violin. Although harmonically

fluid, this passage is in fact the most stable texturally that we hear; elsewhere, Haydn varies the texture constantly. In the following *Andante* a brief, dramatic, and almost operatic middle section, in the tonic minor (yet again), is flanked by sections that feature much suaver lyrical writing. Nevertheless, the middle section is not simply an abrupt contrast; one could think of it as bringing to the fore the passions that have been glimpsed earlier on, in the rich part-writing and the dissonances that arise from this. The end result is what H.C. Robbins Landon called 'a very complex emotional ambiguity which defies positive identification'.

If the first two movements were predominantly reflective, the third and fourth are more extrovert. The *Menuet* yet again survives on a bare minimum of material, but in a more obviously playful manner than the *Allegro*. Unusually, the Trio section comes twice. It is definitely of the relaxing rustic kind, *portamenti* (gliding on one string) characterising the first violin part. The second version is the same as the first until near the end, when the first violin decorates the tune entrusted to the second violin with some stratospheric high notes. The last movement, in rondo form, dashes around hectically. The ultimate showing-off is perhaps not contained

in any of the passages of rapid semiquavers but in a moment near the end, when the opening material is presented in slow motion. This is just the opposite of what we would expect at this point in the work, as it seems to destroy the sense of momentum that a good finale must generate. Yet the appearance of the slow statement means that when the opening is resumed at the normal pace, it sounds quicker than ever – a piece of showmanship that helps to finish the quartet on a high.

© 2018 W. Dean Sutcliffe

Described by the magazine *Gramophone* as ‘one of the finest young string quartets’, whose members are ‘musicians with fascinating things to say’, the **Doric String Quartet** has emerged as one of Britain’s leading quartets. Its numerous awards include First Prize in the Osaka International Chamber Music Competition, Second Prize at the Premio Paolo Borciani International String Quartet Competition in Italy, and Ensemble Prize at the Festspiele Mecklenburg-Vorpommern in Germany. A regular visitor to some of Europe’s leading concert halls, including the Concertgebouw in Amsterdam, Konzerthaus in Vienna, Alte Oper in Frankfurt, Konzerthaus in

Berlin, Laeiszhalle in Hamburg, and De Singel in Antwerp, the Quartet also has a particularly close relationship with the Wigmore Hall in London, where it took part in the Hall’s recent Haydn String Quartet Series, performing the complete Op. 20 and Op. 64 Quartets as well as the *Seven Last Words*. It undertakes annual tours of North America, where highlights have included performances at the Frick Museum in New York, Library of Congress and Phillips Collection in Washington DC, and Vancouver Recital Society, as well as its debut appearance at Carnegie Hall in 2017. It has also appeared at the Schwarzenberg Schubertiade, Mecklenburg-Vorpommern, West Cork, Cheltenham, Delft, Storioni, Risør, Grafenegg, Schwetzingen, and Incontri in Terra di Siena festivals, and in 2018 will take up the Artistic Directorship of the Mendelssohn on Mull Festival. The Quartet has collaborated with Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Elisabeth Leonskaja, Alexander Melnikov, Jonathan Biss, Andreas Haefliger, Daniel Müller-Schott, Pieter Wispelwey, Alina Ibragimova, and Cédric Tiberghien. Having recorded exclusively for Chandos Records since 2010, the Doric String Quartet has released widely praised CDs of works by Haydn,

Schubert, Schumann, Chausson, Korngold,
Janáček, Martinů, and Walton, earning

three *Gramophone* Award nominations.
www.doricstringquartet.com



Geraud Collett Photography

Doric String Quartet

Haydn: Streichquartette op. 64

Einleitung

Mit op. 64 schuf Haydn seine dritte Sammlung von sechs Quartetten innerhalb eines Zeitraums von vier Jahren; op. 50 entstand 1787, op. 54 und op. 55 im Jahr 1788. Die Serie op. 64 schrieb er 1790 – er vollendete sie also zu einer Zeit, als seine Lebensumstände sich wandelten. Sein langjähriger Dienstherr, Fürst Nikolaus Esterházy I., war im September des Jahres gestorben und Haydn bereitete sich innerhalb kürzester Zeit auf das größte Abenteuer seines Lebens vor – die erste seiner beiden Reisen nach London. Die Erstausgabe von op. 64 erschien nicht wie üblich bei Artaria, Haydns regulärem Wiener Verlag, sondern bei Leopold Kozeluchs Firma Magazin de musique; Kozeluch war einer von mehreren Komponisten der Zeit, darunter Franz Anton Hoffmeister, Ignaz Pleyel und Muzio Clementi, die sich in dieser Sparte des Musikgeschäfts versuchten. Nicht lange nach dem Erscheinen von Kozeluchs Edition, die im Februar 1791 angekündigt wurde, wurde eine weitere Ausgabe bei John Bland in London veröffentlicht. Deren Titelseite enthielt folgende wesentliche Information:

Komponiert von Giuseppe Haydn
und aufgeführt unter seiner Leitung in
M^r Salomons Concert in den Festino
Rooms Hanover Square.

Mit anderen Worten, hier fanden Aufführungen von Quartetten im Rahmen von öffentlichen Konzerten statt. Während wir dies heute für eine Selbstverständlichkeit halten, handelte es sich damals um eine Neuigkeit, da als natürlicher Ort für das Quartettspiel der häusliche, private oder halbprivate Raum galt. Es scheint mithin, dass die Nummern 1, 5 und 6 aus der hier vorgestellten Reihe diesem wesentlich größeren Publikum zu Gehör gebracht wurden.

Quartett op. 64 Nr. 1 in C-Dur

Sollte es sich bei op. 64 / 1 um eines der 1791 in den Hanover Square Rooms dargebotenen Quartette gehandelt haben, so finden sich allerdings keine direkten Anzeichen für eine öffentliche Orientierung, denn das Werk beginnt zurückhaltend mit musikalischem Material im Marschrhythmus. Auch der nun folgenden Musik haftet eine gewisse

Schlichtheit an, die zweite Satzhälfte hingegen steht in einem völlig anderen Idiom. Der zentrale Durchführungsabschnitt basiert überraschenderweise nahezu vollständig auf der kurzen wiederholten Phrase, die den ersten Teil beschloss. Nach einer wörtlichen Wiederholung des Anfangsteils der Exposition geht Haydn sodann fast unmittelbar zu dieser Schlussphrase über und unterzieht sie einer zusätzlichen dramatischen Erweiterung. Das Resultat ist, dass praktisch keinerlei Verbindung besteht zwischen dem Rest des Satzes und dem, was wir in der ersten Hälfte gehört haben. Dieser Eindruck eines dynamischen musikalischen Prozesses, der das Publikum zwingt, konzentriert zuzuhören und nichts als selbstverständlich vorauszusetzen, prägt auch das nachfolgende *Menuet*. Dessen kompakter erster Abschnitt, der nur acht Takte umfasst, wird in der Wiederholung auf vierundzwanzig Takte erweitert: Der Schluss der einleitenden Phrase im Cello wird unvermittelt vom ganzen Ensemble endlosen Wiederholungen unterzogen. Das Trio in c-Moll ist verhalten und komplex. Als Ausgangspunkt nimmt es nicht das Ende der ersten Cello-Phrase im Menuett, sondern dessen Beginn, in einem von der Bratsche angeführten Dialog. Dieses Verfahren ist weit entfernt von dem üblichen

entspannten zentralen Trio, und auch hier muss der Hörer sich sehr konzentrieren, um der musikalischen Entwicklung zu folgen.

Der dritte Satz trägt die ungewöhnliche Tempobezeichnung *Allegretto scherzando*. Und diese Bezeichnung beschreibt seinen Charakter ausgesprochen treffend, denn der Satz kommt zu leicht daher, um wie ein langsamer Satz zu klingen – ein späterer Komponist könnte ihn als Intermezzo deklariert haben. Er beginnt mit einem ausgedehnten Thema, das uns eine großräumige dreiteilige Form erwarten lässt, wie wir sie später in op. 64 hören; überraschenderweise entpuppt der Satz sich jedoch als eine Serie von Variationen – genau die formale Anlage, die man in einem echten langsamen Satz hören könnte. Die erste Variation wird von der zweiten Violine angeführt, während Cello und Bratsche in der zweiten und letzten Variation die Leitung übernehmen. Anders als in den vorangehenden Sätzen gibt es hier allerdings keinerlei Erweiterung: Das *Allegretto* endet prompt, sobald das Thema seinen Lauf genommen hat. Nach drei Sätzen, die sich alle irgendwo in der Mitte des Tempospektrums bewegen, klingt das abschließende *Presto* umso lebhafter. Dies ist ein außergewöhnliches Beispiel für Haydns

rhythmischen Esprit, der hier von einem einzigen Motiv beherrscht wird, das bereits am Anfang erklang. Dieses Motiv ist nicht nur unmittelbar einprägsam – besonders das “Stottern” schneller Noten in der Mitte –, es zeigt auch seine große Individualität in der Art, wie es sein Betonungsmuster verändern kann, indem es im Verlauf des Satzes immer wieder auftaucht. Das einzige, was sich ihm entgegenstellt, sind die schnelleren Sechzehntelfiguren, wobei der Kontrast zwischen diesen beiden Elementen bis zum Satzende aufrechterhalten wird.

Quartett op. 64 Nr. 2 in h-Moll

Der Schritt von dem komfortablen C-Dur des Quartetts op. 64 / 1 zum h-Moll von op. 64 / 2 bedeutet nicht nur einen einfachen Moduswechsel, vielmehr lassen wir uns hier auf eine Tonart ein, die Haydn auch anderswo für eine bestimmte Ausdrucksmöglichkeit wählte: Der Musik haftet eine bittere, kantige, “schwierige” Qualität an, die sich auch in dem früher entstandenen Quartett op. 33 / 1 (1781) und einer ebenfalls früheren Klaviersonate in h-Moll ausmachen lässt. Tatsächlich scheint Haydn seine Eröffnungsformel von op. 33 / 1 im Sinn gehabt zu haben, als er das vorliegende Werk schrieb: Der Beginn suggeriert zunächst

D-Dur, bevor h-Moll über den Hörer hereinbricht und dessen Ohren mit dem plötzlichen Wandel der Klangperspektive zusetzt. Die Musik entfaltet sich mit einer Rastlosigkeit, die sich – genau wie im ersten Satz von op. 64 / 1 – bis zu der Reprise erstreckt, die einen ganz anderen Weg einschlägt als der erste Abschnitt.

Der sich anschließende zweite Satz steht in der Tonika H-Dur und ist in Satztechnik und Rhythmus wesentlich stabiler als das rastlose *Allegro spiritoso*. Auch formal ist er ausgesprochen eigenständig; er besteht einfach aus zwei großräumigen Phrasen, die in variierten Form einander abwechseln und wiederholt werden. Bemerkenswert ist, dass der Satz nie wirklich die Tonika verlässt, lediglich an Kadenzstellen wird die Dominante hervorgehoben. Insgesamt hat dies die Wirkung einer Passacaglia, in der die Musik sich ständig zu ihrem Anfangspunkt zurückwindet und von Neuem anhebt.

Der folgende Satz reißt uns aus dieser verträumt-introspektiven Welt heraus; es handelt sich um eines der Scherzo-artigsten von Haydns späteren Menuetten. Dieses wiederum wird von einem Trio pariert, das uns nach H-Dur zurückführt und die geradlinigste Satzweise des gesamten Quartetts enthält. Der Satz präsentiert eine

Melodie, die ein Kind singen könnte – diese Unschuld kann allerdings nicht für bare Münze genommen werden, wenn man das musikalische Material bedenkt, in das die Melodie hier eingebettet ist. Das Finale, das die Molltonika aufgreift, scheint die rhythmisch einprägsamen Elemente des Menuetts mit der Schroffheit des ersten Satzes zu verknüpfen. Während die einzelnen Phrasen meist von regulärer Länge sind, lässt die Art, wie Haydn unaufhörlich von einem musikalischen Gedanken zum nächsten wechselt, den ganzen Satz aufreizend erscheinen. Es gibt kaum einen Moment der Entspannung, selbst wenn die Tonalität sich zum Ende hin nach Dur wendet. Entsprechend ist auch der Schluss gestaltet, eine Art Verklingen in den immer höher reichenden Violinen, wobei der rhythmische Reiz fort dauert und jegliche eindeutige Schlussgeste ausbleibt.

Quartett op. 64 Nr. 3 in B-Dur

Man sollte sich allerdings nicht allzu sehr dem Gedanken verschreiben, dass die düster-rastlose Stimmung großer Teile von op. 64 / 2 auf Molltonarten beschränkt ist. Denn sie findet sich auch in dem *Vivace assai*, mit dem op. 64 / 3 beginnt. Hier scheint ein recht wechselhafter Anfang, der ständig

zwischen Statements im *forte* und sanfteren Antworten alterniert, vom Komponisten fallen gelassen zu werden – es klingt, als habe Haydn beschlossen, den Satz mit einer anderen Formel neu zu beginnen. Dieses von daktylischen Rhythmen bestimmte neue musikalische Material wird fast jedem heutigen Zuhörer ein Schmunzeln abringen: Nicht nur ist es ganz anders als das bisher Gehörte, es klingt zudem wie die Art von Musik, zu der Film-Cowboys auf ihren Pferden dahergeritten kommen. Noch überraschender ist allerdings, dass dieses “Hü-Hott” rasch einer Wiederholung der zu Beginn erklingenden Musik weicht, die nun als Überleitung dient und selbst wiederum einer sehr volkstümlich klingenden Melodie Platz macht. Dies sind die drei Hauptelemente der sich im Folgenden entwickelnden Debatte. Letztlich zeigt sich aber, dass der Eröffnungsgedanke am besten für einen Abschluss geeignet ist, denn in der Tat endet der Satz mit diesem Material (wobei die finale Kadenz von sanftem Hufgeklapper begleitet wird). Vor allem aber demonstriert Haydn hier auch die Vielseitigkeit und Unberechenbarkeit seiner musikalischen Einfälle: Die Dinge sind oft anders als sie zunächst erscheinen mögen.

Nun folgt eine sehr typische Art von langsamem Satz: Dieses *Adagio* verwendet zwar lyrisches Material, definiert sich

aber nicht eigentlich über seine Melodie. Vielmehr entsteht der Eindruck einer ausgedehnten Kontemplation melodischer Gestik; besonders deutlich zu hören ist dies in der wiederholten Rückkehr zum Eröffnungsmotiv, das jedes Mal auf andere Weise flektiert wird. Der kontemplative Charakter wird dadurch verstärkt, dass der Mittelteil, der nach es-Moll ausweicht, die bisherige Musik eher noch intensiviert anstatt den erwarteten thematischen Kontrast zu schaffen. Der letzte Teil des Satzes schließlich steigert diese Wirkung noch, indem er in eine Art höheres Bewusstsein driftet. Über einer neuen, hypnotisierenden Art von Figuration in den tieferen Instrumenten präsentiert die erste Violine einen Monolog, der uns einem sanften Schluss zuleitet.

Nun folgt ein weiteres Menuett, das von dem in seinem Titel angekündigten Ballsaal-Charakter sehr weit entfernt zu sein scheint. Es beginnt vielmehr mit einer Art stampfender Musik, die auf ländliche Ursprünge verweist, und schon bald hören wir Hörnerrufe mitsamt Trillern – sehr malerisch, allerdings bildet ihre geradtaktige Struktur einen absoluten Widerspruch zu dem Dreiertakt des Menuetts. Das anschließende Trio greift den bukolischen Stil und verzwickten Rhythmus des Menuetts

auf. Sein Hauptmotiv arbeitet gegen den Taktschwerpunkt und es endet mit einer kurzen Passage synkopierten Stampfens, das selbst die Manöver des Menuetts noch übertrifft. Insgesamt ist der Satz eines von zahllosen Beispielen für die Begabung des Komponisten, kunstloses Material mit einer überaus kunstvollen Bearbeitung zu verknüpfen.

Das Finale dürfte in seiner wild-komplexen rhythmischen Brillanz sämtliche Sätze von op. 64 übertreffen, die wir bisher gehört haben. Es veranschaulicht das, was der Haydn-Spezialist László Somfai als die "horizontale Dichte" von Haydns Musik bezeichnet hat – mit anderen Worten, eine Menge Dinge ereignen sich hier innerhalb kurzer Zeit. Allerdings gibt es eine wesentliche Ausnahme von dieser Regel – eine Passage, in der die Spieler sich festzufahren scheinen, in der sie dieselben zwei Akkorde im Wechsel wieder und wieder spielen und sich zum Schneckentempo verlangsamen. Einen Ausweg aus dieser Situation finden sie, indem sie die Satztechnik eines Chorals mit der ihm eigenen intensiven harmonischen Bewegung wählen und sich sanft vorantasten. Es gibt drei solcher Passagen in dem Satz (sechs, wenn man die Wiederholungen berücksichtigt), und

jedes Mal liegt die Rettung in einer anderen Progression harmonischer Konstellationen.

Quartett op. 64 Nr. 4 in G-Dur

Haydn widmete die Quartette op. 64 Johann Tost, der von 1783 bis 1788 in Eszterháza Stimmführer der zweiten Violinen war. Später wurde er ein wohlhabender Tuchhändler, aber schon in seiner Zeit auf Eszterháza entwickelte er unternehmerische Interessen, indem er vorschlug, vor Ort eine große Kopieranstalt einzurichten und unerlaubte Kopien von sämtlichen neuen Werken zu vermarkten, die zu Aufführungszwecken angeschafft wurden. Haydn selbst war im Laufe der Jahre durch solche Unternehmungen massiver Schaden entstanden und er hatte enorme Mengen an möglichen Einkünften verloren; was er von einem solchen Vorschlag hielt, kann man sich vorstellen. Trotzdem war er von Tosts Spiel hinreichend angetan, dass er ihm diese Werkserie widmete, und Tost könnte durchaus in einigen frühen privaten Aufführungen die Partie der ersten Violine übernommen haben. Es könnte sogar sein, dass der Komponist im ersten Satz von op. 64 / 4 ein wenig Rache übte: Unmittelbar nachdem die erste Violine das einleitende Thema zunächst in große Höhen führt, ist

sie gezwungen, die Basspartie zu spielen – eine Erniedrigung, die sie im Verlauf des Satzes mehrere Male erdulden muss. Eine ähnliche Verkehrung findet sich in der Art, wie das symmetrische Anfangsthema keine rechte Fortsetzung erfährt, sondern einen Satz eröffnet, der voller Perspektivwechsel steckt. Der bemerkenswerteste unter diesen betrifft eine doppelte Reprise, deren erste fast unmittelbar nach Moll ausweicht, was sich nachträglich allerdings als der entscheidende Moment der harmonischen Rückführung erweist. Charles Rosen bemerkte hierzu, „eine scheinbare Scheinreprise ist selbst für Haydn eine außergewöhnlich ausgeklügelte Ironie“.

Als wolle er uns im Kontext der gesamten bisherigen Werkserie etwas Entspannung verschaffen, offeriert Haydn uns sodann ausnahmsweise ein vergleichsweise unkompliziertes Menuett, wobei auch dieses eher rustikal als aristokratisch ist. Das Trio ist fast schon übertrieben entspannt: Während die drei tieferen Instrumente eine *pizzicato*-Begleitung spielen, scheint die erste Violine eine Linie im kontinuierlichen Achtelrhythmus zu improvisieren. Wie im ersten Quartett der Serie steht auch in Nr. 4 der langsame Satz an dritter Stelle. Anders als der Schwestersatz im dritten Quartett wird dieses *Adagio* von ausgedehnten

cantabile-Linien dominiert, ausgeführt von der ersten Violine über einer Begleitung, die an einen Klaviersatz erinnert. Im nach Moll ausweichenden Mittelteil verdüstert sich die Melodie und der Satzverband wird flüchtiger. Wir hören sogar einige Passagen in intrikatem Kontrapunkt von einem leicht antiquierten Stil. Das anschließende *Presto* ist wieder von ausgesprochen pastoralem Geschmack, sein temperamentvolles Material wird allerdings auf recht gelehrte Weise behandelt. Der Satz endet wie die Finalsätze des ersten und zweiten Quartetts in sanftem Understatement und lässt den Hörer gleichsam in der Luft schwebend zurück.

Quartett op. 64 Nr. 5 in D-Dur "Die Lerche"

Für den Beginn von op. 64 / 5 verharren wir in der Luft, zumindest was den Beinamen des Werks betrifft. Dieses gefeierte Quartett leitet seine Bezeichnung von dem Lerchengesang der ersten Violine ab, der das erste Thema des Kopfsatzes bildet. Bewundernswert ist auch der Umstand, dass wir ein erstes Thema bereits gehört haben, noch bevor die erste Violine überhaupt einsetzt. Denn was die drei tieferen Instrumente zu Beginn spielen – wobei die Hornrufe geschickt von der *staccato*-Artikulation untergraben werden –,

muss als die offizielle erste Formulierung des Themas gedeutet werden. Mit dem Auftauchen der Lerche verwandelt sich dieses musikalische Material allerdings ins Gegenteil und wird zur Begleitung, anstatt weiterhin im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu stehen. Auch der übrige Satz ist von einer höchst subtilen Behandlung der Satztechnik geprägt – nicht das dies in Haydns Quartetten jemals anders wäre. Hier ein Beispiel: In einer bemerkenswerten Passage, in der alle vier Spieler zum ersten Mal als Ensemble zusammenwirken, präsentieren sie einen synkopierten, harmonisch veränderlichen Gedanken in rhythmischem Unisono. Die hierdurch entstandene Spannung wird schließlich von einer ganz anderen Struktur aufgelöst, einem allein von der ersten Violine präsentierten Takt mit schillernden Triolen, der uns zum Ende des ersten Abschnitts führt. Diese Triolen werden in der zweiten Satzhälfte dann in verschiedenen Konfigurationen wesentlich prominenter eingesetzt.

Das *Adagio* beginnt mit der Art von Satztechnik, die als "klassische Hymne" bezeichnet worden ist – einfache, fast schlichte Stimmführung zur Begleitung einer innigen Melodie –, die jedoch sukzessive komplexer wird, vor allem in der Reprise.

Den Auslöser hierfür liefert der Mittelteil, der eine kurze doch intensive Unterbrechung in der Molltonika beisteuert. Das *Allegretto*-Menuett straft erneut seinen Gattungstitel Lügen, indem es ein lebhaft-bäuerliches Idiom wählt; Haydn spielt hier auf formidable Weise mit der am Satzanfang eingeführten Vorschlagsfigur. Die Wiederholung des Anfangs scheint viel zu früh zu kommen, doch dann wird dieser Abschnitt enorm erweitert, bevor er mit einer Art musikalischem Fragezeichen endet. Das Trio wechselt nach d-Moll und ist – wie in den vergleichbaren Abschnitten im ersten und dritten Quartett – eher „prozessuale Musik“ als ein Moment der Entspannung. Man könnte es auch als eine Art miniaturhaftes *moto perpetuo* im gelehrten Stil bezeichnen. Das Finale ist kurz und brillant – fast wie eine Zugabe. Die vier Spieler treten hier durchweg als ein geschlossenes Ensemble auf, sowohl in dem nun tatsächlichen *moto perpetuo* der Rahmenteile als auch in dem zwischen diese eingebetteten *fugato* in Moll.

Quartett op. 64 Nr. 6 in Es-Dur

Haydns unvergleichliche Erfindungsgabe tritt im ersten Satz von op. 64 / 6 besonders deutlich zutage. (Diese traditionelle Zählweise stammt von der ursprünglichen

Kozeluch-Ausgabe; im Autograph sind die Nummern 5 und 6 vertauscht.) Der Satz steht in dem recht moderaten *Allegro*-Tempo, das wir bereits im Kopfsatz des ersten Quartetts gehört haben, und basiert in Gänze auf dem Eröffnungsthema; doch die Musik ist nicht nur einfach sparsam, sie ist zugleich auch außerordentlich gehaltvoll. Einerseits verharnt Haydn bei seinem Eröffnungsgedanken, zugleich aber steckt er voller neuer Ideen – den neuen Perspektiven, die aus dem zu Beginn vorgestellten Material gewonnen werden können; dies zeigt die Beschränkungen des Begriffs „monothematisch“, mit dem diese charakteristische Vorgehensweise häufig bezeichnet wird. Unter den neuen Perspektiven die bemerkenswerteste betrifft einen Großteil des Mittelteils, in dem das Schlussegment des Themas auf hypnotisierende Weise wiederholt wird, begleitet von ununterbrochenen Achtelnoten in der zweiten Violine. Obwohl harmonisch fließend, ist diese Passage eigentlich strukturell die stabilste von allem, was wir in diesem Satz hören; anderswo verändert Haydn die Satzstruktur unentwegt. Im anschließenden *Andante* wird ein kurzer dramatischer und fast opernhafter Mittelteil (wiederum) in der Molltonika von

Abschnitten in einem wesentlich sanfteren lyrischen Idiom flankiert. Trotzdem handelt es sich bei dem Mittelteil nicht einfach um einen abrupten Gegensatz; vielleicht könnte man es eher so ausdrücken, dass die zuvor bereits unterschwellig wahrgenommenen Leidenschaften hier in der komplexen Stimmführung und den daraus resultierenden Dissonanzen in den Vordergrund treten. Das Ergebnis ist, was H.C. Robbins Landon beschrieben hat als "eine sehr komplexe emotionale Ambiguität, die sich jeglicher positiven Identifizierung entzieht".

Während die beiden ersten Sätze eher besinnlich waren, sind der dritte und vierte extrovertierter. Das *Menuet* zehrt auch hier von einem absoluten Minimum an musikalischem Material, allerdings auf eine vordergründig verspieltere Weise als das *Allegro*. Ungewöhnlich ist, dass der Trio-Abschnitt zweimal erklingt. Es folgt eindeutig wieder dem entspannt-rustikalen Idiom, wobei *portamenti* (Gleiten auf einer Saite) die Partie der ersten Violine charakterisieren. Die zweite Version ist mit der ersten identisch bis kurz vor dem Ende, wo die erste Violine die der zweiten Violine anvertraute Melodie mit einer Reihe von stratosphärisch hohen Tönen dekoriert. Der letzte Satz, ein Rondo, irrlichtert

hektisch umher. Der ultimative Show-Effekt findet sich eher nicht in einer der raschen Sechzehntelpassagen, sondern kurz vor dem Ende, wo das am Anfang gehörte musikalische Material in Zeitlupe präsentiert wird. Dies ist das genaue Gegenteil von dem, was wir an dieser Stelle erwartet hätten, da die Musik sich hier der Beschleunigung widersetzt, die ein gutes Finale generieren sollte. Allerdings bedeutet das Auftreten der langsamen Passage, dass der Satzbeginn bei seiner Wiederholung in normalem Tempo viel schneller wirkt als vorher – ein Effekt, der dazu beiträgt, dass das Quartett ausgesprochen bravourös endet.

© 2018 W. Dean Sutcliffe

Übersetzung: Stephanie Wollny

Das **Doric String Quartet**, das von dem Magazin *Gramophone* als "eines der besten jungen Streichquartette" beschrieben worden ist, dessen "Musiker faszinierende Dinge zu erzählen haben", hat sich zu einem der führenden Quartette Großbritanniens entwickelt. Zu seinen zahlreichen Auszeichnungen gehören der Erste Preis bei der Osaka International Chamber Music Competition, der Zweite Preis bei der Premio Paolo Borciani International

String Quartet Competition in Italien und der Ensemble-Preis bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern in Deutschland. Das Doric String Quartet tritt regelmäßig in den angesehensten Konzertsälen Europas auf, darunter das Concertgebouw Amsterdam, das Konzerthaus Wien, die Alte Oper Frankfurt, das Konzerthaus Berlin, die Laeiszhalle in Hamburg und De Singel in Antwerpen. Eine besonders enge Beziehung besteht auch zur Londoner Wigmore Hall, wo das Ensemble vor kurzem an der dort veranstalteten Haydn String Quartet Series mitwirkte und sowohl die vollständigen Quartette op. 20 und op. 64 als auch *Die Sieben letzten Worte* aufführte. Tourneen führen das Ensemble alljährlich nach Nordamerika, wo zu den bisherigen Highlights Auftritte im Frick Museum in New York, in der Library of Congress und der Phillips Collection in Washington D.C., in der Vancouver Recital Society und 2017 das Debüt an der Carnegie Hall zählten. Ferner

war das Doric String Quartet zu Gast bei der Schwarzenberg Schubertiade und auf den Festivals in Mecklenburg-Vorpommern, West Cork, Cheltenham, Delft, Storioni, Risør, Grafenegg, Schwetzingen und Incontri in Terra di Siena; 2018 wird es die künstlerische Leitung des Mendelssohn on Mull Festivals übernehmen. Das Ensemble hat mit Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Elisabeth Leonskaja, Alexander Melnikov, Jonathan Biss, Andreas Haefliger, Daniel Müller-Schott, Pieter Wispelwey, Alina Ibragimova und Cédric Tiberghien zusammengearbeitet. Seit 2010 hat das Doric String Quartet einen Exklusivvertrag mit Chandos Records und bei diesem Label gefeierte CDs mit Werken von Haydn, Schubert, Schumann, Chausson, Korngold, Janáček, Martinů und Walton eingespielt, die ihm drei *Gramophone*-Award-Nominierungen eingebracht haben. www.doricstringquartet.com



Jonathan Cooper

The new bows, by Luis Emilio Rodriguez Carrington,
used by the Doric String Quartet in this recording

Haydn: Quatuors à cordes, op. 64

Introduction

Avec l'op. 64, Haydn produisit son troisième recueil de six quatuors au cours d'une période de quatre ans, après l'op. 50 en 1787 et les op. 54/55 en 1788. Il écrivit les quatuors de l'op. 64 en 1790, et les acheva au moment où sa situation financière était en train de changer. Son principal employeur, le prince Nikolaus Esterházy I, était mort au mois de septembre de cette année-là, et en un rien de temps, Haydn prit des dispositions pour entreprendre la plus grande aventure de sa vie: le premier de ses deux voyages à Londres. L'op. 64 ne fut pas publié en premier lieu par Artaria, l'éditeur viennois habituel du compositeur, mais par la firme Magazin de musique de Leopold Kozeluch; ce dernier faisait partie des compositeurs de cette époque, comme Hoffmeister, Pleyel et Clementi, qui s'étaient tournés vers ce secteur de la musique. Peu de temps après la publication de l'édition de Kozeluch, qui fut annoncée en février 1791, une édition parut à Londres chez l'éditeur John Bland, avec des informations importantes sur la page de titre:

Composés par Giuseppe Haydn et
joués sous sa direction, au Concert de

M. Salomon, dans les Festino Rooms à
Hanover Square.

Autrement dit, les exécutions des quatuors furent données lors de concerts publics. S'il s'agit de quelque chose que l'on considère aujourd'hui comme allant de soi, c'était tout à fait nouveau à cette époque, car on pensait que l'endroit normal pour jouer des quatuors était la sphère domestique, privée ou semi privée. Il semble que les quatuors nos 1, 5 et 6 de notre recueil furent entendus par ce public beaucoup plus fourni.

Quatuor à cordes en ut majeur, op. 64 no 1

Si l'op. 64 no 1 fut l'un des quatuors joués aux Hanover Square Rooms en 1791, il ne comporte aucun signe évident d'orientation publique, car il débute de manière discrète avec un matériau au rythme de marche. Une grande partie de la musique qui suit a un côté carré qui convient à ce langage, mais la seconde moitié du mouvement l'amointrit complètement. Alors qu'on ne s'y attend pas, le développement central repose presque entièrement sur la courte phrase répétée qui conclut la première partie. Et ensuite,

après une reprise littérale de la première partie de l'exposition, Haydn passe presque instantanément à cette phrase conclusive et la soumet à un autre développement dramatique. Il en résulte finalement que le reste du mouvement n'a presque aucune relation avec ce que l'on a entendu dans la première moitié. Cette impression de processus musical dynamique, forçant l'auditoire à bien écouter et à ne rien considérer comme allant de soi, se reproduit dans le Menuet suivant. Sa première section concise, juste huit mesures, en comporte vingt-quatre lorsqu'elle réapparaît: la fin de la phrase initiale du violoncelle est soudain soumise à une reprise obsédante par l'ensemble. Le Trio, en ut mineur, est sombre et complexe. Il ne prend pas pour point de départ la fin de la première phrase de violoncelle du menuet, mais son début, dans un dialogue mené par l'alto. On est loin du trio central traditionnellement détendu et, une fois encore, l'auditeur doit beaucoup se concentrer pour suivre les développements.

Le troisième mouvement porte l'indication de tempo inhabituelle *Allegretto scherzando*. Et cette mention décrit très bien son caractère, car il évolue avec trop de légèreté pour ressembler à un mouvement lent; un compositeur ultérieur aurait pu le

qualifier d'intermezzo. Il commence par un très long thème qui nous fait attendre une forme ternaire de grande envergure, comme on le verra plus tard dans l'op. 64; mais la surprise tient à ce que le mouvement s'avère être une série de variations – précisément le genre de forme que l'on pourrait entendre dans un mouvement lent à proprement parler. La première variation est conduite par le second violon, alors que le violoncelle et l'alto mènent la seconde et dernière variation. Ici, à la différence des mouvements précédents, il n'y a pas la moindre expansion: l'*Allegretto* s'achève ponctuellement à la fin du thème. Après trois mouvements qui se situent tous quelque part au milieu du spectre des tempos, le Finale, *Presto*, semble d'autant plus animé. C'est un exemple exceptionnel de l'esprit rythmique de Haydn, dominé par un motif exposé au début. Non seulement ce motif se mémorise d'emblée – particulièrement le “bégaiement” des notes plus rapides au milieu –, mais il montre sa spécificité dans la manière dont il peut changer son modèle d'accentuation au fur et à mesure qu'il prolifère dans le mouvement. La seule chose qui lui fait obstacle c'est la figuration en doubles croches continues plus rapides, et l'opposition entre les deux se maintient jusqu'à la fin du mouvement.

Quatuor à cordes en si mineur, op. 64 no 2

Passer de l'ut majeur confortable de l'op. 64 no 1 au si mineur de l'op. 64 no 2 ne consiste pas simplement à changer de modes, mais à entrer dans une tonalité que Haydn utilisa ailleurs à des fins expressives analogues: cette musique a un côté amer, angulaire et "difficile" qui se retrouve dans le quatuor op. 33 no 1 (1781) et dans une sonate pour clavier en si mineur, tous deux antérieurs. En fait, lorsqu'il écrivit l'œuvre dont il est ici question, Haydn semble s'être souvenu de la tactique préliminaire qu'il employa dans l'op. 33 no 1: le début donne une impression de ré majeur avant que si mineur vienne entrer en collision, ce qui choque nos oreilles avec le changement soudain de perspective tonale. La musique se déroule avec une nervosité qui s'étend, comme dans le premier mouvement de l'op. 64 no 1, à une réexposition qui prend un chemin différent de celui de la première section.

Le mouvement lent qui suit est à la tonique majeure, si majeur. En matière de texture et en matière rythmique, il est infiniment plus stable que l'*Allegro spiritoso* agité. Il est en outre très indépendant sur le plan formel, se composant simplement de deux grandes phrases qui alternent et reviennent sous des formes variées. Fait étonnant, ce mouvement ne quitte jamais

vraiment sa tonique, sauf pour mettre l'accent sur la dominante aux points de cadence. Cela nous donne quelque chose qui ressemble beaucoup à une passacaille, où la musique revient continuellement en boucle à son point de départ et recommence.

Le mouvement suivant nous sort de cet univers introspectif rêveur; c'est l'un des derniers menuets de Haydn les plus proches du scherzo. Lui répond à son tour un trio qui nous ramène à si majeur, l'écriture la plus directe de tout le quatuor. Il présente un air qu'un enfant pourrait chanter, mais bien sûr son innocence n'est pas évidente, étant donné le matériau qui l'entoure dans cette œuvre. Le Finale, qui continue à la tonique mineure, semble allier les éléments entraînants sur le plan rythmique du menuet aux aspérités du premier mouvement. Si la longueur des phrases est souvent régulière, la manière dont Haydn passe sans cesse d'une idée à la suivante donne à l'ensemble du mouvement un côté un peu taquin. Il y a peu de temps pour se détendre, et cela continue même lorsque la tonalité passe au mode majeur près de la fin. La conclusion résume tous ces éléments dans une sorte de fondu sonore quand les violons vont toujours plus haut, mais la "démangeaison" rythmique reste présente et l'on n'entend jamais de conclusion décisive.

**Quatuor à cordes en si bémol majeur,
op. 64 no 3**

Néanmoins, il ne faut pas s'imaginer que le caractère énigmatique et agité d'une grande partie du quatuor no 2 se limite aux tonalités mineures. Il est tout aussi présent dans le *Vivace assai* qui commence l'op. 64 no 3. Ici, Haydn semble abandonner le début assez instable, qui oscille constamment entre des déclarations *forte* et des réponses plus douces, et on a l'impression qu'il a décidé de revenir à l'usage d'une tactique différente. Ce nouveau matériau, caractérisé par un rythme dactylique, fera sourire presque tous les auditeurs contemporains: il est non seulement tout à fait incongru au regard de ce qui a été entendu auparavant, mais il ressemble à une musique sur laquelle chevauchent des cowboys. Plus surprenant encore, ce "hue!" cède bientôt la place à un retour de la veine du début, maintenant utilisée comme transition – qui à son tour s'efface devant un air d'apparence très populaire. Ce sont les trois principaux éléments de l'argument qui suit. À la fin, il apparaît que notre idée initiale convient mieux à une position conclusive, car c'est avec ce matériau que le mouvement s'achève (même si un doux mouvement de sabot accompagne la cadence finale). Mais Haydn démontre aussi la souplesse

et l'imprévisibilité de ses idées musicales: les choses ne sont pas toujours comme elles semblent l'être au départ.

Vient ensuite une sorte de mouvement lent très caractéristique: si cet *Adagio* utilise du matériau lyrique, il n'est pas exactement déterminé par la mélodie. L'impression est plutôt celle d'une contemplation soutenue de geste mélodique, ce que l'on peut percevoir très facilement dans les retours répétés au motif initial, infléchi à chaque fois de manière différente. Le caractère contemplatif est accru par le fait que la section centrale, qui passe en mi bémol mineur, continue à intensifier la musique antérieure plutôt que de former le contraste thématique attendu. Mais la partie finale du mouvement va même plus loin, en s'éloignant dans un état de conscience accrue, pour ainsi dire. Au-dessus d'un nouveau style hypnotique de figuration aux instruments graves, le premier violon offre un soliloque qui nous mène à une douce conclusion.

Vient ensuite un menuet qui semble à nouveau très éloigné de l'ambiance de salle de bal promise par son titre. À la place, il commence par une sorte de musique sur laquelle on trépigne, qui suggère des origines rustiques, et l'on entend assez vite des sonneries de cor, avec des trilles – très pittoresques; mais leur organisation binaire

va totalement à l'encontre du rythme ternaire du menuet. Le Trio qui suit partage à la fois son parfum rustique et ses rythmes épineux avec le menuet. Son principal motif est en lutte contre les temps forts et s'achève sur un court passage de trépignement syncopé qui surpasse même les manœuvres du menuet. L'ensemble de ce mouvement est l'un des innombrables exemples de la capacité du compositeur à mélanger des éléments simples avec un traitement très subtil.

Le Finale peut même surpasser n'importe quel mouvement de l'op. 64 rencontré jusqu'ici en termes d'éclat rythmique désordonné. Il illustre ce que le spécialiste de Haydn, László Somfai, appelle la "densité horizontale" de la musique de Haydn – autrement dit, beaucoup de choses surviennent en un instant. Mais il y a une exception majeure à cette règle: un passage où les instrumentistes semblent s'enliser, alternant inlassablement les deux mêmes accords et ralentissant jusqu'à être presque stagnants. Ils arrivent à s'en sortir avec une texture de choral et son style intensif de mouvement harmonique, en avançant doucement à tâtons. Il y a trois passages de ce genre dans le mouvement (six si les reprises sont observées), et chaque fois une séquence différente d'événements harmoniques vient à la rescousse.

Quatuor à cordes en sol majeur, op. 64 no 4

Les quatuors de l'op. 64 furent dédiés à Johann Tost, qui avait été chef d'attaque des seconds violons à Eszterháza de 1783 à 1788. Il devint ensuite un riche marchand de tissu, ayant déjà montré son talent commercial au cours de son séjour à Eszterháza en proposant de créer une grande entreprise de copie sur place pour vendre des copies illicites de toutes les nouvelles œuvres qui arrivaient pour être jouées. Haydn avait beaucoup souffert de telles activités au fil des ans, perdant des revenus potentiels considérables; on peut imaginer ce qu'il pensa d'une telle proposition. Néanmoins, Haydn estimait suffisamment son jeu pour dédier ce recueil à Tost, qui avait peut-être tenu la place de premier violon dans certaines des premières exécutions en privé. Dans le premier mouvement de l'op. 64 no 4, il se pourrait même que le compositeur ait exercé une sorte de vengeance: juste après s'être élancé vers les cieux en menant le thème initial, le premier violon doit jouer la partie de basse, affront qui se reproduit à plusieurs reprises au cours du mouvement. Il y a une permutation analogue dans la manière dont le thème initial symétrique mène non pas à quelque chose du même genre, mais plutôt à un mouvement plein de déplacements

latéraux. Le plus notable implique une double réexposition, la première reprise passant presque immédiatement au mode mineur, mais s'avérant, après coup, avoir été le moment décisif du retour. Charles Rosen observa qu'«une fausse fausse-reprise est une ironie exceptionnellement sophistiquée même pour Haydn».

Comme pour nous apporter à ce moment quelque soulagement dans le contexte général de cet opus, Haydn nous offre ensuite pour une fois un menuet relativement simple, même si il est à nouveau plus rustique qu'aristocratique. Le Trio est d'une grande simplicité: pendant que les trois instruments plus graves jouent un accompagnement *pizzicato*, le premier violon semble improviser une ligne en croches continues. Comme dans le premier quatuor du recueil, le mouvement lent du quatrième se situe en troisième position. Contrairement au mouvement homologue du no 3, cet *Adagio* privilégie de longues lignes *cantabile*, portées par le premier violon sur un accompagnement de style quasi pianistique. Le chant s'assombrit et la texture devient plus changeante dans la section centrale, qui passe en mineur. On entend même plusieurs passages de contrepoint sinueux dans un style plutôt ancien. Le *Presto* suivant a à nouveau un

parfum nettement pastoral, mais son matériau plein de verve est souvent traité de manière très savante. Il s'achève, comme les finales du premier et du deuxième quatuor, dans une douce discrétion, laissant l'auditeur en suspens.

Quatuor à cordes en ré majeur "Die Lerche" (L'Alouette), op. 64 no 5

Avec le début de l'op. 64 no 5, nous restons en l'air, au moins en ce qui concerne son surnom que ce célèbre quatuor doit au chant d'oiseau du premier violon qui constitue le premier thème du mouvement initial. Ce qui devrait aussi attirer l'attention, c'est le fait d'avoir déjà entendu un premier thème avant même l'entrée du premier violon. Ce que jouent les trois instruments graves au début, ces sonneries de cor ingénieusement réduites par l'articulation *staccato*, doit être perçu comme la véritable exposition thématique initiale. Mais, avec l'arrivée de l'alouette, ce matériau fait l'objet d'une permutation, devenant un accompagnement et non le centre de l'attention. Une conscience structurelle accrue marque ensuite également le reste du mouvement – même si ce n'est jamais absent des quatuors de Haydn. Par exemple, dans un passage frappant où les quatre instrumentistes jouent comme une équipe

pour la première fois, ils offrent une idée syncopée, changeante sur le plan harmonique, dans un unisson rythmique. La tension ainsi créée est finalement dissipée par une texture très différente, une mesure de triolets brillants confiée au premier violon seul, qui nous mène vers la fin de la première section. Ces triolets, dans diverses configurations, deviennent ensuite beaucoup plus importants dans la seconde moitié du mouvement.

L'*Adagio* commence par le genre de texture qui a été qualifiée d'«hymne classique» – une écriture des parties simple, presque évidente, accompagnant un air qui vient du cœur –, mais le chant devient peu à peu de plus en plus complexe, surtout à la reprise. Le catalyseur, c'est la section centrale, qui offre une interruption courte, mais intense, à la tonique mineure. Le menuet *Allegretto* dément une fois encore son titre générique en présentant une écriture rustique vigoureuse, Haydn s'amusant beaucoup avec la figure de petites notes introduite au commencement. Le retour du début semble arriver beaucoup trop tôt, mais cette section est ensuite très étendue, avant de s'achever sur ce qui ressemble à un point d'interrogation musical. Le Trio passe à ré mineur et, comme les sections homologues des nos 1 et 3, il s'agit davantage de «processus musical» que d'un point de détente. C'est

une sorte de *moto perpetuo* miniature dans un style savant. Le dernier mouvement est brillant et court – presque comme un bis. Les quatre instrumentistes jouent d'un bout à l'autre comme un seul ensemble, à la fois dans le *moto perpetuo* littéral des sections externes que dans le *fugato* en mineur inséré entre les deux sections.

Quatuor à cordes en mi bémol majeur, op. 64 no 6

L'inventivité hors pair de Haydn est évidente dans le premier mouvement de l'op. 64 no 6 (cette numérotation traditionnelle vient de l'édition initiale de Kozeluch; dans la partition autographe, les nos 5 et 6 viennent dans l'ordre inverse). Évoluant dans un *Allegro* modéré analogue au premier mouvement du no 1, il repose entièrement sur son thème initial; mais cette musique n'est pas simplement économique, elle est également riche. Si Haydn reste sur cette idée initiale, en même temps il regorge de nouvelles idées – les nouvelles perspectives qui peuvent l'emporter sur le matériau initial – ce qui fait ressortir les limites de l'étiquette «monothématique» souvent appliquée à ce procédé caractéristique. La nouvelle perspective la plus frappante occupe une grande partie de la section centrale, dans laquelle la fin du thème est répétée de

façon hypnotique sur un accompagnement de croches constantes au second violon. Même s'il est fluide sur le plan harmonique, ce passage est en fait le plus stable quant à la texture; ailleurs, Haydn varie constamment la texture. Dans l'*Andante* suivant, une section centrale courte, dramatique, presque lyrique, à la tonique mineure (encore une fois), est flanquée de sections à l'écriture lyrique plus affable. Néanmoins, la section centrale n'est pas simplement un contraste abrupt; on pourrait penser qu'elle met en évidence les passions entrevues plut tôt, dans la riche écriture des parties et les dissonances qui en émanent. Le résultat final est ce que H.C. Robbins Landon qualifiait d'"ambiguïté émotionnelle très complexe qui échappe à une identification positive".

Si les deux premiers mouvements étaient essentiellement profonds, le troisième et le quatrième sont plus extravertis. Le Menuet survit à nouveau avec un strict minimum de matériau, mais d'une manière nettement plus enjouée que l'*Allegro*. Chose rare, le trio se présente deux fois. Il est bien du genre rustique détendu, avec des *portamentos* (glissant sur une seule corde) qui caractérisent la partie de premier violon. La seconde version est identique à la première presque jusqu'à la fin, où le premier violon décore l'air confié

au second violon avec quelques notes aiguës stratosphériques. Le dernier mouvement, en forme rondo, court de tous les côtés de manière agitée. Ce ne sont peut-être pas les traits de doubles croches rapides qui constituent l'ultime effet de démonstration, mais un passage près de la fin où le matériau initial est présenté lentement. C'est exactement le contraire de ce qu'on s'attend à trouver à cet endroit de l'œuvre, car un tel effet semble détruire l'impression d'élan que doit engendrer un bon finale. Pourtant, grâce à cette exposition lente, lorsque le début est repris à la vitesse normale, il paraît plus rapide que jamais – un art de la mise en scène qui aide à terminer le quatuor en beauté.

© 2018 W. Dean Sutcliffe

Traduction: Marie-Stella Pâris

Salué par le magazine *Gramophone* comme de "l'un des meilleurs jeunes quatuors à cordes" dont les membres sont "des musiciens qui ont des choses fascinantes à dire", le **Quatuor Doric** s'est imposé comme l'une des plus importants quatuors de Grande-Bretagne. Il a obtenu de nombreuses récompenses, notamment le premier prix au Concours international de musique de chambre d'Osaka, le deuxième prix au

Concours international de quatuors à cordes Premio Paolo Borciani en Italie et le prix des ensembles aux Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, en Allemagne. Il se produit régulièrement dans les salles prestigieuses d'Europe parmi lesquelles le Concertgebouw d'Amsterdam, la Konzerthaus de Vienne, l'Alte Oper à Francfort, la Konzerthaus de Berlin, la Laeiszhalle à Hambourg et De Singel à Anvers. Le Quatuor entretient également des liens particulièrement étroits avec le Wigmore Hall de Londres, où il a participé à la récente série consacrée aux quatuors à cordes de Haydn, jouant l'intégrale des quatuors op. 20 et op. 64, ainsi que les *Sept Dernières Paroles du Christ*. Il effectue chaque année des tournées de concerts en Amérique du Nord, où il s'est notamment produit au Frick Museum de New York, à la Library of Congress et à la Phillips Collection de Washington D.C., et à la Vancouver Recital Society; il a en outre fait ses débuts à Carnegie

Hall en 2017. Il s'est également fait entendre dans les festivals suivants: les Schubertiades de Schwarzenberg, Mecklenburg-Vorpommern, West Cork, Cheltenham, Delft, Storioni, Risør, Grafenegg, Schwetzingen et aux Incontri in Terra di Siena; en 2018, il prendra la direction artistique du Festival Mendelssohn on Mull. Il a collaboré avec Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Elisabeth Leonskaja, Alexander Melnikov, Jonathan Biss, Andreas Haefliger, Daniel Müller-Schott, Pieter Wispelwey, Alina Ibragimova et Cédric Tiberghien. Enregistreur exclusivement chez Chandos Records depuis 2010, le Quatuor Doric a fait paraître des CD d'œuvres de Haydn, Schubert, Schumann, Chausson, Korngold, Janáček, Martinů et Walton, qui ont remporté un immense succès et lui ont valu trois nominations aux *Gramophone* Awards. www.doricstringquartet.com

Also available



CHAN 10831(2)

Haydn
String Quartets, Op. 20



Also available



CHAN 10886(2)

Haydn
String Quartets, Op. 76



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Rosanna Fish
Editors Jonathan Cooper and Rosanna Fish
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 5–7 May 2017 (String Quartets, Op. 64
Nos 3–5) and 23–25 October 2017 (other works)
Front cover Photograph of Doric String Quartet by Gerard Collett Photography
Back cover Photograph of Doric String Quartet by Gerard Collett Photography
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2018 Chandos Records Ltd
© 2018 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

HAYDN: STRING QUARTETS, OP. 64 – Doric String Quartet

CHANDOS
CHAN 10971(2)

CHANDOS DIGITAL

2-disc set **CHAN 10971(2)**

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732 – 1809)
STRING QUARTETS, OP. 64

COMPACT DISC ONE

- | | | |
|------|--|-----------------|
| 1-4 | QUARTET, OP. 64 NO. 1 (HOB. III: 65)
IN C MAJOR • IN C-DUR • EN UT MAJEUR | 25:52 |
| 5-8 | QUARTET, OP. 64 NO. 2 (HOB. III: 68)
IN B MINOR • IN H-MOLL • EN SI MINEUR | 21:07 |
| 9-12 | QUARTET, OP. 64 NO. 3 (HOB. III: 67)
IN B FLAT MAJOR • IN B-DUR • EN SI BÉMOL MAJEUR | 27:35 |
| | | TT 74:52 |

COMPACT DISC TWO

- | | | |
|------|---|-----------------|
| 1-4 | QUARTET, OP. 64 NO. 4 (HOB. III: 66)
IN G MAJOR • IN G-DUR • EN SOL MAJEUR | 23:52 |
| 5-8 | QUARTET, OP. 64 NO. 5 'DIE LERCHE'
(HOB. III: 63)
IN D MAJOR • IN D-DUR • EN RÉ MAJEUR | 21:28 |
| 9-12 | QUARTET, OP. 64 NO. 6 (HOB. III: 64)
IN E FLAT MAJOR • IN ES-DUR • EN MI BÉMOL MAJEUR | 21:12 |
| | | TT 66:48 |

DORIC STRING QUARTET

ALEX REDINGTON VIOLIN
JONATHAN STONE VIOLIN
HÉLÈNE CLÉMENT VIOLA
JOHN MYERSCOUGH CELLO

© 2018 Chandos Records Ltd © 2018 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

HAYDN: STRING QUARTETS, OP. 64 – Doric String Quartet

CHANDOS
CHAN 10971(2)