



CD-1003 DIGITAL

Luigi Cherubini

String Quartets, Vol. 1

Quartetto David

CHERUBINI, Luigi (1760-1842)

Complete String Quartets – Volume 1

String Quartet No.1 in E flat major**31'40**

- | | | |
|-----|--|-------|
| [1] | I. <i>Adagio – Allegro agitato</i> | 11'50 |
| [2] | II. <i>Larghetto sans lenteur</i> | 8'46 |
| [3] | III. <i>Scherzo. Allegretto moderato</i> | 6'32 |
| [4] | IV. <i>Finale. Allegro assai</i> | 4'14 |
-

String Quartet No.2 in C major**27'34**

- | | | |
|-----|------------------------------------|-------|
| [5] | I. <i>Lento – Allegro</i> | 10'01 |
| [6] | II. <i>Lento</i> | 8'32 |
| [7] | III. <i>Scherzo. Allegro assai</i> | 4'13 |
| [8] | IV. <i>Finale. Allegro vivace</i> | 4'31 |
-

Quartetto David**Mauro Loguercio** and **Gabriele Baffero**, violins;**Antonio Leofreddi**, viola; **Marco Decimo**, cello**INSTRUMENTARIUM**

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

Luigi Cherubini was born in Florence on 14th September 1760, and died in Paris on 15th March 1842, eye-witness of a musical evolution stretching all the way from Gluck's *Orfeo ed Euridice* to Wagner's *Tannhäuser*. In Italy he was completely forgotten with the arrival of Rossini and, after the performance of *Ifigenia in Aulide* at Turin in 1788, 121 years were to pass before *Medea* was revived at La Scala in 1909, without however arousing any particular interest. Cherubini was nevertheless an object of great esteem in the German musical world (Ludwig van Beethoven regarded him in 1805 as the greatest dramatic composer, and, in 1817, as nothing less than the greatest living composer).

Moving from his native city to Paris at the age of 28, he experienced considerable difficulty in France, in spite of his friendship with Viotti, who, thanks to his masonic contacts, was able to smooth his friend's way in the Parisian intellectual world. This change of country certainly did not make life easier for Cherubini, and the biography records periods of great depression, depicting a man of haughty and unsociable character, a feature which among other things provoked the open antipathy of Napoleon, probably resentful at not receiving more patent displays of deference; it is not difficult to imagine Cherubini's expression – preserved for us thanks to a portrait and highly salacious gossip – before the Italian (for Corsica was still essentially Italian) who pronounced his name 'Sherubini' in the French manner. With the passage of time, however, Cherubini acquired greater political sensitivity, which enabled him to consolidate and extend his prestige in Paris, despite successive changes of government: he eventually celebrated both the Revolution – with works such as the *Hymne à la fraternité* and the *Chant républicain* – as well as the monarchy – composing in 1816, on commission from Louis XVIII, the *Requiem in C minor* destined for a commemoration service in honour of Louis XVI, the Bourbon beheaded during the same Revolution.

Appointed professor at the Paris Conservatoire, Cherubini finally enjoyed some years of comparative tranquillity, composing *Medea* (1797), which was to become his most famous opera, thanks to the great admiration of musicians like Ludwig van Beethoven – who seems to have owned a copy – and Johannes Brahms, who considered it the finest dramatic work he knew, not to mention the extraordinary interpretation of Maria Callas in more recent times (described by Sviatoslav Richter as the most exciting thing he had ever heard in the field of opera).

In old age, honours also arrived: Napoleon named him Chevalier, Louis XVII awarded him the ribbon of Saint Michel, Charles X appointed him officer of the Légion d'Honneur, and in 1822 he was made Director of the Conservatoire. And finally, to give a more rounded idea of

his personality, one should not underestimate the warm tributes of his numerous pupils, to whom he was extremely close, and to whom he bequeathed a strict discipline in composition, always free from compromise and easy solutions. In the context of sacred music, always particularly dear to him, Cherubini laid the foundation for all subsequent revaluations, by such composers as Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Anton Bruckner, Johannes Brahms and even Giuseppe Verdi. In his string quartets, products of his final maturity, while drawing on the style of his day – which, in the *Quartetto Brillante* of Viotti, Kreutzer and Baillot, gave the first violin the chance to display virtuoso talents – he achieved an absolutely original style, where one clearly senses the composer's awareness of quartet-writing in the great German tradition.

Quartet No.1 in E flat major

First movement

The work begins with an *Adagio* in 3/4 time, calm and *cantabile* in character. From the extremely lively incipit of the subsequent *Allegro agitato* – a *forte* characterized by an ascending theme and repeated pauses – with the help of a clear, driving passage in the basic key, we arrive breathlessly at the winding cadence announcing the second subject in B flat major, in pure contrast and characterized by an ethereal song in the first violin and rapid, precise exchanges among the other three instruments. Equally impulsive is the abandonment of the second subject to reach the coda of the exposition, highly complex in structure and with unmistakable echoes of Ludwig van Beethoven. The development juxtaposes elements of the first and second subjects and the coda, reducing the distances between them and emphasizing the sense of concision characteristic of the movement, before arriving at a *fortissimo* fugato section and a subsequent gradual dissolution of tension, marked by a general pause. From here, a few bars of magisterial reascent, and we reach the recapitulation, handled in strictly classical manner and where – with minimal variations – the identical elements of the exposition return.

Second movement

This movement is in B flat major and unfolds in the form of a *Tema con variazioni* of remarkable dimensions. The theme is very galant, almost a seventeenth-century courtship piece, extending to no less than 41 bars in its own right. In the first variation the cello is silent, but the character does not change, and the the salon-like inflections of the theme are emphasized by rapid leaps in the other three instruments. In the second variation, with the return of the lowest voice of the quartet, the situation becomes more dramatic, with the introduction of falling

chromatic elements and occasional sorties around the solemn tonality of G minor. The third variation is quite distinct in character, intimate and invocatory, veiled in a white light that recalls Cherubini's lifelong dedication to sacred music and his deep religious faith. The fourth and last variation – which members of the Quartetto David have nicknamed 'Happy Birthday' because of the first four notes in the first violin – is followed by a brief coda which brings the movement to a close.

Third movement

Schumann himself, fairly sceptical about anything not composed east of the Rhine and north of the Alps, was enchanted by this little jewel. After a *piano* beginning, pitched between the facetious and the melancholy, there is a livelier passage followed by a descent in the first violin, taken up by the cello and then returning to the original mood. On listening to this movement, I seem to see before me an ingenuous scene from a play. In the middle, the customary trio, almost Mendelssohnian in character. And everything strikes me as perfectly dimensioned.

Fourth movement

The fourth movement is in the form of a rondo; after a solemn beginning comes a light escape with those runs which sound so much like Mozart, and then virtuosity to the technical limits of the instruments, two operatic exchanges between the first violin and the cello over the captivating accompaniment of the second violin and viola. A pause and then back again to the rondo, whose second section is elaborated in more dramatic fashion. The third section resembles the first, but with a small variation in key, followed once again by the initial runs, and by a tonic pedal point for a brief and sparkling coda.

Quartet No.2 in C major

First movement

The first, second and fourth movements of this quartet are a transcription for string quartet of the *Sinfonia in D major*, Cherubini's most popular symphonic work. It begins, like his *First* and *Fifth Quartets*, with a slow tempo, delightfully natural in character. The *Allegro*, after a dashing departure in unison, announces the theme, calm and fresh, and then goes on to weave various elements which will later be used in the development, to reach a melody in G minor, initially exchanged between first violin and cello before the other two instruments intersect around it: not a genuine second subject, but certainly something quite enchanting, which is then transfigured repeatedly, like some eighteenth-century game of mirrors. The development

will arrive soon, but how inventive is the end of the exposition, to the point where the incipit is transformed and almost becomes a (magic?) flute. There is no suggestion of a ritornello, although this was the custom, and in the central part of the movement, as often happens in these quartets, there is no more thematic development than what had appeared in the exposition, although the intensity of the writing is increased by the close layering of the various elements of the same exposition. And the game continues in the recapitulation, as recognizable in atmosphere as it is enigmatic in execution, like a canvas on which each instrument leaves an outline. It is only from the second subject, or rather from what takes the place of the second subject, that the path begins to run peacefully once again along classical channels, coming together in the final *stretta*.

Second movement

An aura of mystery surrounds the opening, which precedes the genuine theme: a mournful A minor – but not entirely, revealing a suggestion of self-irony, almost a mask. And underneath this mask... lurks the explosion itself, the major key, a pyrotechnic display of light and sparks where little actually happens and which always returns to the point of departure. This is then followed by the third element of this *Lento*, now in an expansive C major, followed by a development of the previous elements which will bring us back again to a varied reprise, and finally to an enchanting coda.

Third movement

The third movement is in C major and almost Schubertian in character, composed of insistent, rapidly ascending elements, followed by slow falls. Different in character is the trio, in C minor, where, over a rocking accompaniment from the second violin and viola, the first violin establishes its piercing melody, climbing over the rocks, to the cello's rhythmic commentary. In the middle, a solid unison of all four instruments functions as a stabilizing axis.

Fourth movement

The finale opens with a twice-repeated ostinato from the cello, on which a canon is founded by the three high instruments. This leads into a *fortissimo* reminiscent of an operatic overture, followed once again by a dialogue between first violin and cello (a formula already noted but always rediscovered with pleasure) and by a fermata of patently central-European model. In the middle of the movement there is a fugato, followed by a short recapitulation which departs from the second subject to lead us to the coda and the final *stretta*.

© Mauro Loguercio 1999

Quartetto David

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

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

Luigi Cherubini nasce a Firenze il 14 settembre 1760 e si spegne a Parigi il 15 marzo 1842, spettatore di una evoluzione musicale che, partendo dall'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, giunge sino al *Tannhäuser* di Wagner. In Italia fu completamente dimenticato dall'avvento di Rossini e, dalla rappresentazione nel 1788 a Torino dell'*Ifigenia in Aulide*, si dovette attendere 121 anni perchè si riesumasse *Medea* per la Scala nel 1909, senza peraltro suscitare particolare interesse. Fu però oggetto di grande stima soprattutto da parte del mondo musicale di lingua tedesca (Ludwig van Beethoven lo riteneva nel 1805 il miglior compositore drammatico e nel 1817, addirittura, il più grande compositore vivente).

Trasferitosi dalla sua città natale a Parigi all'età di 28 anni, ebbe inizialmente non poche difficoltà in terra francese nonostante la sua amicizia con Viotti, il quale lo agevolò grazie alle sue entrate frammassoniche nel mondo intellettuale parigino. Questa emigrazione non gli rese certamente la vita più facile, e la sua biografia racconta periodi di grande depressione e lo descrive come un uomo dal carattere altero e scontroso, cosa che gli procurò fra l'altro l'ostentata antipatia da parte di Napoleone, il quale probabilmente non sopportava di non essere ossequiato in maniera più che plateale: mentre non è difficile immaginarsi la faccia di Cherubini – giunta a noi grazie a qualche dipinto e ad un salacissimo schizzo – di fronte all'italiano (la Corsica era ancora tale) che lo chiamava *Scerübini*, alla francese. Ma, col passare degli anni, Cherubini riuscì a comprendere meglio la politica, e poté così consolidare ed ampliare il suo prestigio a Parigi nonostante i successivi cambiamenti di governo; celebrando infine sia la Rivoluzione – con opere quali l'*Hymne à la fraternité* e il *Chant républicain* – sia la monarchia – componendo nel 1816 su commissione di Luigi XVIII il *Requiem in Do minore* destinato ad una festa commemorativa in onore di Luigi XVI, il borbone decapitato durante la Rivoluzione stessa.

Nominato professore al Conservatoire di Parigi ebbe finalmente anni di relativa tranquillità, durante i quali compose *Medea* (1797), la sua opera più famosa, grazie alla grande ammirazione di musicisti quali Ludwig van Beethoven – che sembra ne possedesse una copia - e Johannes Brahms, che la considerò la composizione più drammatica di cui fosse a conoscenza, nonchè, in tempi moderni, grazie alla straordinaria interpretazione di Maria Callas (il cui ascolto Sviatoslav Richter affermava essere stato la più emozionante esperienza della sua vita in campo operistico).

Nella vecchiaia giunsero anche gli onori: Napoleone lo nominò Cavaliere, Luigi XVII gli concesse il Cordone di S. Michele, Carlo X lo nominò Ufficiale della Legion d'Onore e nel 1822 fu nominato Direttore del Conservatoire. Infine, per meglio inquadrare la sua personalità

non vanno sottovalutate le testimonianze affettuosissime dei suoi numerosi allievi, cui egli era legatissimo, e ai quali trasmetteva la sua intransigente disciplina di scrittura, sempre scevra da concessioni a facili soluzioni. Nella forma religiosa, che gli era particolarmente congeniale, pose le basi per tutte le rivisitazioni posteriori, quali quelle di Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Anton Bruckner, Johannes Brahms e dello stesso Giuseppe Verdi. Nei *Quartetti*, affrontati nella più tarda maturità, pur partendo dallo stile dell'epoca – che nel *Quartetto Brillante* di Viotti, Kreutzer e de Baillot, dava al primo violino la possibilità di emergere facendone risaltare le doti virtuosistiche – approdava ad uno stile assolutamente originale, in cui si può senz'altro rilevare la conoscenza da parte di Cherubini dei quartetti della grande tradizione tedesca.

Primo Quartetto

Primo movimento

Inizia con un *Adagio* in 3 di carattere calmo e cantabile. Dal vitalissimo incipit dell'*Allegro agitato* successivo – un forte caratterizzato dal tema in levare e da continue fermate – con la complicità di una solare e motorica perorazione della tonalità d'impianto, ci troviamo senza aver preso fiato alla sinuosa cadenza che porta alla Seconda Idea in Si b maggiore, di carattere virginalmente contrastante, caratterizzata da un canto aereo del primo violino e dal gioco veloce e puntuale degli altri tre strumenti. Ancora di slancio l'uscita da questa Seconda Idea per approdare alla Coda dell'Esposizione, di notevole complessità strutturale e con elementi spiccatamente beethoveniani. Lo sviluppo accosta elementi della Prima, della Seconda Idea e della Coda, riducendone le distanze e favorendo l'idea di concisione di questo Primo Tempo, per pervenire quindi ad un movimento fugato fortissimo, e ad un successivo dissolvimento graduale della tensione, che arriva ad una fermata generale. Da qui poche battute di magistrale risalita, e siamo alla Ripresa, gestita in maniera assolutamente classica e dove, tranne minime variazioni si ripresentano gli stessi elementi dell'esposizione.

Secondo movimento

In Si bemolle maggiore, è sviluppato in forma di Tema con variazioni, e raggiunge notevolissime dimensioni. Il Tema è molto galante, quasi un settecentesco corteggiamento, e già comprende, da solo, 41 battute. Nella Prima variazione il violoncello tace ma il carattere non cambia, anzi vengono accentuate le inflessioni salottiere del tema con rapide volute dei tre strumenti. Nella Seconda variazione, al rientro della voce più grave del quartetto la situazione

si drammaticizza, introducendo elementi cromatici discendenti e girando più volte attorno alla cupa tonalità di Sol minore. Di tutt'altra atmosfera la Terza variazione, intimissima e orante, avvolta in una luce bianca che ci fa ricordare la lunga frequentazione del genere sacro da parte di Cherubini e la sua fervente fede religiosa. La Quarta e ultima variazione – da noi del Quartetto David soprannominata 'Happy Birthday', per assonanza delle prime quattro note del primo violino – è seguita da una piccola Coda che conclude il movimento.

Terzo movimento

Lo stesso Schumann, piuttosto scettico verso tutto ciò che non venisse composto ad est del Reno e a Nord delle Alpi, rimase incantato da questo piccolo gioiello. Dopo un inizio piano, fra il faceto e il malinconico, vi è una parte più motorica seguita da una discesa del primo violino ripresa dal cello che ci riporta nello stato d'animo iniziale. Ascoltando questo movimento mi sembra sempre di vedere una candida scena di una rappresentazione teatrale. Nel mezzo, come è uso, un Trio: di carattere quasi mendelssohniano. E il tutto mi sembra di dimensioni davvero perfette.

Quarto movimento

In forma di Rondò, dopo un inizio burbero, via leggero sino a quelle scalette che tanto fanno di Mozart, e poi virtuosismi al limite delle possibilità tecniche degli strumenti, due frasi d'opera scambiate fra primo violino e violoncello sull'accompagnamento accattivante di secondo violino e viola. Una fermata, ed ecco di nuovo il Rondò, il secondo, che si elabora in maniera più drammatica. Il terzo Rondò è come il primo, con una piccola variazione di tonalità, seguito ancora dalle scalette iniziali, e da un pedale di tonica per una Coda breve e spumeggiante.

Secondo Quartetto

Primo movimento

Il primo, il secondo e il quarto movimento di questo Quartetto sono la trascrizione per quartetto d'archi della *Sinfonia in Re maggiore*, il lavoro sinfonico di Cherubini più frequentato. Inizia, come già avvenne nel *Primo*, e come succederà di nuovo nel *Quinto Quartetto*, con un tempo lento, di carattere deliziosamente naturalistico. L'*Allegro*, dopo una partenza di grande slancio all'unisono, espone il Tema, fresco e pacato, e di lì, incrociando vari elementi che poi utilizzerà nello sviluppo, approda ad una melodia in Sol minore, dapprima dialogata fra primo violino e cello a cui poi si intersecano gli altri due: non una vera e propria Seconda Idea, ma certamente qualcosa di assai accattivante, che poi si trasfigura ancora, e ancora, come in un settecentesco

gioco di specchi. Arriverà presto lo sviluppo, ma quanta inventiva in questa fine di Esposizione! Finanche l'incipit si trasfigura e diventa quasi un flauto (magico?). Non c'è indicazione di ritornello, come era invece d'abitudine, e nella parte centrale del movimento, come spesso accade in questi Quartetti, non vi è più sviluppo tematico di quanto non ce ne sia stato nell'Esposizione, bensì l'intensificazione di scrittura è data dall'accostamento ravvicinato dei vari elementi dell'Esposizione. E il gioco continua nella Ripresa, tanto riconoscibile nell'atmosfera quanto enigmatica nella realizzazione, quasi un canovaccio in cui ogni strumento si inventa una traccia diversa. Sarà solo dalla Seconda Idea, o meglio da quella cosa che sta alla Seconda Idea, che il cammino riprende a scorrere tranquillamente sui canali classici, confluendo nella stretta finale.

Secondo movimento

Un'aura di mistero avvolge quest'inizio, che prelude al Tema vero e proprio: un La minore lugubre ma non sino in fondo, anzi quasi con una punta di autoironia, quasi una maschera. E sotto questa maschera... c'è infatti l'esplosione, il maggiore, il fuoco d'artificio tutto luci e faville in cui niente succede e che sempre ritorna da dove è partito. E a cui segue il terzo elemento di questo *Lento*, questa volta in un disteso Do maggiore, seguito da uno sviluppo degli elementi precedenti che ci riporterà di nuovo ad una Ripresa variata e, infine, ad una fascinosissima Coda finale.

Terzo movimento

In Do maggiore e di carattere quasi schubertiano, è composto da rapidi elementi propulsivi ascendenti seguiti da lente ricadute. Di altro carattere il Trio, in Do minore, in cui, su di un galleggiante accompagnamento del secondo violino e viola, il primo violino impernia la sua melodia acuta, arrampicandosi nei suoi gorgheggi, con il violoncello che commenta ritmicamente. Al centro un burbero unisono di tutti e quattro gli strumenti che funge da asse stabilizzatrice.

Quarto movimento

Si apre ripetendo due volte un ostinato del violoncello su cui si impernia un canone dei tre strumenti acuti. Ciò sfocerà in un fortissimo da ouverture d'opera, seguito ancora da un dialogo fra primo violino e violoncello (una formula che ci è già nota ma che ritroviamo sempre con piacere) e da una fermata di chiara matrice mitteleuropea. Al centro del movimento un fugato, seguito da una piccola ripresa che riparte dalla Seconda Idea per condurci alla Coda e alla stretta finale.

© Mauro Loguercio 1999

Quartetto David

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

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

Luigi Cherubini wurde am 14. September 1760 in Florenz geboren und starb am 15. März 1842 in Paris, nachdem er eine musikalische Entwicklung erlebt hatte, die sich mit Glucks *Orfeus und Eurydike* als Ausgangspunkt, bis zu Wagners *Tannhäuser* streckte. In Italien geriet er durch das Erscheinen Rossinis in völlige Vergessenheit, und nach der Aufführung von *Iphigenie in Aulis* in Turin 1788 mußte man 121 Jahre darauf warten, daß *Medea* 1909 an der Scala wieder ausgegraben wurde, allerdings ohne besonderes Interesse zu erwecken. Er war nichtsdestoweniger Gegenstand der größten Hochachtung, vor allem in der deutschsprachigen Musikwelt (Ludwig van Beethoven hielt ihn 1805 für den besten dramatischen Komponisten, 1817 sogar für den größten lebenden Komponisten).

Nachdem Cherubini im Alter von 28 Jahren von seiner Geburtsstadt nach Paris übersiedelt war, hatte er anfänglich keine geringen Schwierigkeiten auf französischem Boden, dies trotz seiner Freundschaft mit Viotti, dem es dank seiner Freimaurerkontakte gelang, ihm den Weg in die Pariser intellektuelle Welt zu ebnen. Diese Emigration machte ihm sicherlich das Leben nicht leichter; seine Biographie erzählt von Perioden tiefer Depressionen und beschreibt ihn als einen Mann von stolzem und verdrießlichem Charakter, der dazu beitrug, bei Napoleon eine offene Antipathie hervorzurufen, denn dieser hielt es vermutlich nicht aus, wenn man ihm nicht auf eine mehr als theatralische Weise Respekt zollte. Dabei ist es nicht schwierig, sich Cherubinis Miene vorzustellen – sie wurde uns durch ein Gemälde und eine höchst anzügliche Skizze überliefert – wie er vor dem Italiener stand (Korsikas Charakter war noch italienisch), der seinen Namen nach französischer Art Scherübini aussprach. Im Laufe der Jahre gelang es ihm aber, die Politik besser zu verstehen, und er konnte in Paris sein Prestige trotz häufiger Regierungswechsel dadurch festigen und erweitern, daß er einmal die Revolution huldigte – mit Werken wie *Hymne à la fraternité* und *Chant républicain* – und dann wiederum die Monarchie, als er auf Bestellung Ludwigs XVIII. das *Requiem in c-moll* für eine Gedenkfeier zu Ehren Ludwigs XVI. komponierte, des während derselben Revolution enthaupteten Bourbonen.

Zum Professor am Pariser Konservatorium ernannt, hatte Cherubini schließlich einige Jahre relativer Ruhe, während welcher er *Medea* (1797) komponierte, seine berühmteste Oper dank der großen Bewunderung von Musikern wie Ludwig van Beethoven – der anscheinend ein Exemplar besaß – und Johannes Brahms, der sie für die dramatischste Komposition hielt, die er kannte; in moderner Zeit außerdem dank der außerordentlichen Interpretation von Maria Callas (die Swjatoslaw Richter als das aufregendste Erlebnis seines ganzen Lebens auf dem Gebiet der Oper bezeichnete).

Im hohen Alter kamen ihm auch die Ehrenbezeugungen zuteil: Napoleon machte ihn zum

Chevalier, Ludwig XVII. verlieh ihm den St.-Michaels-Orden, Karl X. ernannte ihn zum Offizier der Ehrenlegion, und 1822 wurde er Direktor des Konservatoriums. Um seine Persönlichkeit besser einzurahmen, darf man schließlich die außerordentlich herzlichen Aussagen seiner zahlreichen Schüler nicht unterbewerten, mit denen er äußerst eng verbunden war, und denen er seine strikte Kompositionsdisziplin übermittelte, die stets von Kompromissen und einfachen Lösungen frei war. Innerhalb der sakralen Musik, der er besonders nahestand, baute er die Fundamente für alle späteren Versuche, wie jene von Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Anton Bruckner, Johannes Brahms und selbst Giuseppe Verdi. In den Quartetten, geprägt von seiner Spätreife und vom Stil der damaligen Zeit – der im *Quartetto Brillante* von Viotti, Kreutzer und Baillot der ersten Violine die Möglichkeit gab, ihre virtuellen Talente an den Tag zu legen – gelangte er zu einem völlig originellen Stil, in welchem man unter anderem Cherubinis Kenntnisse der Quartette der großen deutschen Tradition beobachten kann.

Quartett Nr. 1, Es-Dur

Erster Satz

Dieser beginnt mit einem *Adagio* in 3/4, ruhig und kantabel. Vom extrem lebhaften Beginn des folgenden *Allegro agitato* – einem Forte, das durch ein steigendes Thema und wiederholte Pausen charakterisiert wird – erreichen wir mit Hilfe einer klaren, motorischen Passage in der Grundtonart atemlos die windende Kadenz, die uns zum zweiten Thema in B-Dur führt, mit einem kontrastierenden Charakter, geprägt von einem ätherischen Gesang der ersten Violine und einem schnellen, präzisen Spiel der übrigen drei Instrumente. Ebenfalls impulsiv ist der Übergang vom zweiten Thema zur Coda der Exposition, von bemerkenswerter Komplexität und unverkennbar von Beethovenschen Elementen. Die Durchführung stellt Elemente des ersten und zweiten Themas und der Coda einander gegenüber, verringert die Entfernung zwischen ihnen und betont den für diesen ersten Satz charakteristischen Gedanken der Präzision, bis ein Fugatoabschnitt im Fortissimo erscheint, mit folgender, allmählicher Verringerung der Spannung, und schließlich einer Fermate. Von hier weg einige Takte meisterhafter Steigerung, bis zur Reprise, die völlig klassisch behandelt wird, und wo die Elemente der Exposition mit minimalen Veränderungen wiederkehren.

Zweiter Satz

Dieser Satz, in B-Dur, ist als Thema mit Variationen gestaltet, mit bemerkenswerten Dimensionen. Das Thema ist sehr galant, fast ein höfisches Stück des 17. Jahrhunderts, und umfaßt

ganze 41 Takte. In der ersten Variation schweigt das Cello, aber der Charakter verändert sich nicht, und die salonhaften Tonfälle des Themas werden durch schnelle Sprünge der drei Instrumente betont. In der zweiten Variation kehrt die tiefste Stimme des Quartetts wieder zurück, und mit fallenden chromatischen Elementen, die sich mehrmals in Richtung der dunklen Tonart g-moll bewegen, wird die Situation dramatischer. Ganz anders ist die Atmosphäre der dritten Variation, ganz intim und beschwörend, in ein weißes Licht gehüllt, das an Cherubinis lebenslanges Verhältnis zur sakralen Musik und an seinen tiefen religiösen Glauben erinnert. Der vierten und letzten Variation – der wir im Quartetto David aufgrund der vier ersten Töne der ersten Violine den Kosenamen „Happy Birthday“ gaben – folgt eine kurze Coda, die den Satz zu seinem Schluß bringt.

Dritter Satz

Sogar Schumann, der gegenüber allem ziemlich skeptisch stand, was nicht östlich des Rheins und nördlich der Alpen komponiert wurde, war von diesem kleinen Juwel entzückt. Nach einem Beginn im Piano, zwischen Humor und Melancholie, folgt ein eher motorischer Teil, gefolgt von einer Abwärtslinie in der ersten Violine, die vom Cello übernommen wird, um dann zur Stimmung des Anfangs zurückzukehren. Beim Anhören dieses Satzes scheint es mir immer, daß ich eine schöne Szene aus einem Theaterstück sehe. In der Mitte wie üblich ein Trio, dessen Charakter fast an Mendelssohn erinnert. Und alles scheint mir ganz perfekt dimensioniert zu sein.

Vierter Satz

In Rondoform; nach einem schroffen Anfang folgt ein leichter Weg mit Läufen, die ganz nach Mozart klingen, dann Virtuosität bis an die technischen Grenzen der Instrumente, zwei Opernphrasen wechseln zwischen der ersten Violine und dem Cello über der fesselnden Begleitung der zweiten Violine und der Bratsche. Eine Fermate, dann zurück zum Rondo, dessen zweiter Abschnitt sich auf eine dramatischere Art entwickelt. Das dritte Rondo ist wie das erste, mit einer kleinen Variation hinsichtlich der Tonart, noch einmal von den kleinen Läufen des Anfangs gefolgt, und von einem Orgelpunkt auf der Tonika für eine kurze, funkelnde Coda.

Quartett Nr. 2, C-Dur

Erster Satz

Die ersten, zweiten und vierten Sätze dieses Quartetts sind eine Transkription für Streichquartett der *Symphonie in D-Dur*, dem beliebtesten symphonischen Werk von Cherubini. Das Werk beginnt, wie bereits das *erste* und später auch das *fünfte Quartett*, mit einem langsamen Tempo

von einem wunderbar naturalistischen Charakter. Nach einem schneidigen Beginn im Unisono wird das frische und ruhige Thema exponiert, dann werden die verschiedenen Elemente gewoben, die später in der Durchführung verwendet werden, und es entsteht eine Melodie in g-moll, zunächst im Dialog zwischen der ersten Violine und dem Cello, mit denen sich dann die beiden anderen Instrumente kreuzen: kein echtes zweites Thema, aber gewiß etwas sehr fesselndes, das wiederholt verändert wird, wie eine Art Spiegelspiel des 18. Jahrhunderts. Ganz bald kommt die Durchführung, aber wie erfindungsreich ist doch der Schluß der Exposition! Schließlich wird der Beginn umgestaltet und wird fast zu einer (Zauber-?)Flöte. Es gibt keine Andeutung eines Ritornells, obwohl dies damals üblich war, und im Mittelteil des Satzes, wie so häufig in diesen Quartetten, gibt es keine thematische Entwicklung mehr über jene hinaus, die in der Exposition stattfand, obwohl die Intensität der Musik durch die engere Führung der verschiedenen Elemente derselben Exposition gesteigert wird. Und das Spiel setzt in der Reprise fort, erkennbar in der Atmosphäre aber rätselhaft in der Ausführung, wie eine Leinwand, auf die jedes Instrument seine eigene Linie zeichnet. Es ist nur vom zweiten Thema, oder eher von dem, was an der Stelle des zweiten Themas steht, daß der Weg wieder beginnt, unter den klassischen Kanälen ruhevoll zu laufen, bis sie sich in der abschließenden Stretta vereinigen.

Zweiter Satz

Eine Aura von Mystik umgibt den Beginn, der dem eigentlichen Thema voransteht: einem schwermütigen a-moll – aber nicht ganz, denn es enthüllt etwas Selbstironie, fast eine Maske. Und unter dieser Maske... wartet die Explosion, das Dur, ein Feuerwerk aus lauter Licht und Funken, bei dem nichts passiert, und das stets zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Dann folgt das dritte Element dieses Lentos, diesmal in einem ausgedehnten C-Dur, gefolgt von einer Durchführung der bisherigen Elemente, die uns zu einer variierten Reprise und schließlich zu einer ganz entzückenden Coda bringen wird.

Dritter Satz

In C-Dur und fast Schubertschen Charakters, ist der Satz aus schnell steigenden Elementen zusammengesetzt, denen langsame Abwärtsbewegungen folgen. Anderen Charakters ist das Trio in c-moll, wo die erste Violine über einer wiegenden Begleitung der zweiten Violine und der Bratsche ihre scharfe Melodie bringt, die mit ihren Trillern emporsteigt, während das Cello rhythmisch kommentiert. In der Mitte dient ein barsches Unisono aller vier Instrumente als stabilisierende Achse.

Vierter Satz

Der Satz beginnt mit einem zweimal wiederholten Ostinato des Cellos, auf dem ein Kanon der drei höheren Instrumente aufgebaut wird. Dies führt zu einem Fortissimo wie in einer Opern-ouvertüre, dem dann ein Dialog zwischen der ersten Violine und dem Cello folgt (eine bereits bekannte Formel, die aber immer mit Freude wiederentdeckt wird), und eine Fermate eindeutig mitteleuropäischen Schnitts. In der Satzmitte ein Fugato, gefolgt von einer kurzen Reprise, die vom zweiten Thema abweicht, um uns zur Coda und zur abschließenden Stretta zu bringen.

© Mauro Loguercio 1999

Quartetto David

„Man könnte sich keinen größeren romantischen Enthusiasmus und größere Freiheit des Phrasierens wünschen“ (F.M. Colombo, *Corriere della Sera*). „David. Ein überwältigender Beethoven, vorbildliche Übereinstimmung des Klanges und der Inspiration, eine nicht aufzuhaltende musikalische Vitalität“ (M. Conter, *Il Giornale di Brescia*): so lauten einige der Presserubriken, die das Quartetto David auf der Konzertbühne begrüßten. Das Quartett wurde 1994 gegründet, als sich vier Musiker aus ähnlichen kulturellen Umgebungen begegneten, die solistische Erfahrungen aus Sälen wie der Berliner Philharmonie, der Londoner Queen Elizabeth Hall und der Accademia di Santa Cecilia in Rom mitbrachten, und die kammermusikalisch mit Nikita Magaloff, Antonio Meneses, Bruno Canino, Tamás Vásáry, Siegfried Palm, Salvatore Accardo, Rocco Filippini, Franco Petracchi, und Astor Piazzolla gespielt hatten. Seit dem Sommer 1995 werden sie bei ihren Vorbereitungen von Mitgliedern des Amadeus-Quartetts beraten, die sie als eines der besten jüngeren Quartette einstufen.

Mauro Loguercio studierte Violine bei Michelangelo Abbado und Corrado Romano, Komposition bei Bruno Bettinelli. Gabriele Baffero studierte Violine bei Paolo Borciani in Mailand und bei Corrado Romano in Genf. Antonio Lofreddi studierte Violine bei Beatrice Antonioni in Rom und Bratsche bei Bruno Giuranna in Cremona. Marco Decimo studierte bei Maria Leali, Rocco Filippini und Daniel Shafran.

Luigi Cherubini est né à Florence le 14 septembre 1760 et mort à Paris le 15 mars 1842, témoin oculaire de l'évolution musicale passant d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck à *Tannhäuser* de Wagner. En Italie, il fut complètement oublié avec l'arrivée de Rossini et, après la représentation d'*Iphigénie en Aulide* à Turin en 1788, 121 ans devaient s'écouler avant que *Médée* soit remonté à La Scala en 1909, sans pourtant soulever un intérêt particulier. Cherubini fut néanmoins l'objet d'une grande estime dans le monde musical allemand (Ludwig van Beethoven le considérait en 1805 comme le plus grand compositeur dramatique et, en 1817, comme rien de moins que le plus grand compositeur vivant).

Déménagé de sa ville natale à Paris à l'âge de 28 ans, il vécut des difficultés considérables en France malgré son amitié avec Viotti qui, grâce à ses contacts maçonniques, fut capable d'aplanir le chemin de son ami vers le monde intellectuel parisien. Ce changement de pays ne facilita pas la vie de Cherubini et le biographie parle de périodes de grande dépression, décrivant un homme de caractère hautain et insociable, un trait qui entre autres provoqua l'antipathie ouverte de Napoléon, probablement froissé de n'avoir pas reçu de démonstration plus évidente de déférence; il n'est pas difficile d'imaginer l'expression de Cherubini – préservée pour nous grâce à un portrait et à un commérage très licencieux – devant l'Italien (puisque la Corse appartenait encore à l'Italie) qui prononçait son nom “Sherubini” à la française. Avec le temps cependant, Cherubini acquit une plus grande sensibilité politique qui lui permit de consolider et d'étendre son prestige à Paris malgré des changements successifs de gouvernement; il finit par célébrer la Révolution – avec des œuvres comme *Hymne à la fraternité* et *Chant républicain* – ainsi que la monarchie – composant en 1816, à la demande de Louis XVIII, le *Requiem* en do mineur destiné à un service commémoratif en l'honneur de Louis XVI, le Bourbon décapité au cours de la même Révolution.

Devenu professeur au Conservatoire de Paris, Cherubini finit par jouir de quelques années de tranquillité relative, composant *Médée* (1797) qui devait devenir son opéra le plus célèbre, grâce à la grande admiration de musiciens comme Ludwig van Beethoven – qui semble en avoir possédé une copie – et Johannes Brahms qui considérait l'opéra comme la meilleure œuvre dramatique qu'il connaissait; sans mentionner l'extraordinaire interprétation de Maria Callas dans des temps plus proches (décrite par Sviatoslav Richter comme la chose la plus excitante qu'il ait connue dans le domaine de l'opéra).

Vers la fin de sa vie, les honneurs arrivèrent: Napoléon le nomma Chevalier, Louis XVII lui accorda le ruban de Saint Michel, Charles X le fit officier de la Légion d'Honneur et, en 1822, il devint directeur du Conservatoire. Finalement, pour donner une idée plus complète de sa per-

sonnalité, on ne devrait pas sous-estimer les chauds hommages de ses nombreux élèves de qui il était très proche et auxquels il légua une discipline stricte en composition, toujours exempte de compromis et de solutions faciles. Dans le contexte de la musique sacrée qui lui a toujours été particulièrement chère, Cherubini posa les fondations de toutes les réévaluations subséquentes par des compositeurs comme Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Anton Bruckner, Johannes Brahms et Giuseppe Verdi lui-même. Dans les quatuors, produits de sa maturité finale, tandis qu'il adoptait le style du jour – qui, dans le *Quartetto Brillante* de Viotti, Kreutzer et Baillot, donnait au premier violon la chance d'exposer ses talents de virtuose – il arriva à un style absolument original où on sent clairement la conscience du compositeur de l'écriture pour quatuor dans la grande tradition allemande.

Quatuor no 1 en mi bémol majeur

Premier mouvement

Le premier mouvement commence avec un *Adagio* en 3/4, de caractère calme et *cantabile*. A partir de l'*incipit* extrêmement animé de l'*Allegro agitato* suivant – un *forte* caractérisé par un thème ascendant et des pauses répétées – avec l'aide d'un passage clair et énergique dans la tonalité fondamentale, nous arrivons essoufflés à la cadence qui annonce le second sujet en si bémol majeur, en pur contraste et caractérisé par une chanson éthérée au premier violon et des échanges rapides et précis entre les trois autres instruments. L'abandon du second sujet pour arriver à la coda de l'exposition est tout aussi impulsif; la structure de cette coda est très complexe et on y entend d'immanquables échos de Ludwig van Beethoven. Le développement juxtapose des éléments des premier et second sujets et de la coda, réduisant les distances entre eux et soulignant le sens de concision caractéristique du mouvement avant d'arriver à un fugato *fortissimo* et une dissolution graduelle subséquente de tension marquée par une pause générale. Puis quelques mesures de remontée et on arrive à la réexposition traitée de manière strictement classique et où reviennent – avec des variations minimales – les éléments identiques de l'exposition.

Second mouvement

En si bémol majeur, le second mouvement est en forme de *Tema con variazioni* aux dimensions remarquables. Le thème est très galant, on dirait presque un morceau de cour du 17^e siècle, s'étendant déjà à lui seul sur 41 mesures. Le violoncelle se tait dans la première variation mais le caractère ne change pas et les accents de salon du thème sont soulignés par des sauts rapides

dans les trois autres instruments. Dans la seconde variation, avec le retour de la voix grave du quatuor, la situation devient plus dramatique avec l'introduction d'éléments chromatiques descendants et des sorties occasionnelles autour de la tonalité solennelle de sol mineur. La troisième variation est de caractère bien distinct, intime et invocatoire, voilée dans une lumière blanche qui rappelle la dédication à vie de Cherubini à la musique sacrée et à sa profonde foi religieuse. La quatrième et dernière variation – que les membres du Quatuor David ont appelée “Happy Birthday” à cause des quatre premières notes du premier violon – est suivie d'une brève coda qui termine le mouvement..

Troisième mouvement

Schumann lui-même, qui doutait passablement de tout ce qui n'était pas composé à l'est du Rhin et au nord des Alpes, était enchanté par le petit bijou de troisième mouvement. Un début *piano*, accordé entre le facétieux et le mélancolique, est suivi d'une descente au premier violon reprise par le violoncelle puis retournant à l'atmosphère originale. En écoutant ce mouvement, je dirais voir devant moi une scène ingénue d'une pièce de théâtre. Au milieu, le trio habituel dont le caractère rappelle Mendelssohn. Et tout me frappe comme étant de dimensions parfaites.

Quatrième mouvement

Le quatrième mouvement est un rondo; après un début solennel, une légère esquivance avec ces passages qui sonnent tellement comme Mozart, puis de la virtuosité jusqu'aux limites techniques des instruments, deux échanges d'opéra entre le premier violon et le violoncelle sur l'accompagnement captivant du second violon et de l'alto. Un silence et revoici le rondo dont la seconde section est travaillée de façon plus dramatique. La troisième section ressemble à la première mais avec une petite variation dans la tonalité, suivie encore par les passages initiaux et par une pédale de tonique pour une coda brève et pétillante.

Quatuor no 2 en do majeur

Premier mouvement

Les premier, second et quatrième mouvements de ce quatuor sont une transcription pour quatuor à cordes de la *Sinfonia en ré majeur*, l'œuvre symphonique la plus populaire de Cherubini. Il commence, comme le premier quatuor l'a fait et le cinquième le fera, par un tempo lent au caractère naturel ravissant. Après un départ fringant à l'unisson, l'*Allegro* annonce le thème, calme et frais, puis se met à tisser différents éléments qui seront utilisés plus tard dans le déve-

loppement, pour arriver à une mélodie en sol mineur, d'abord échangée entre le premier violon et le violoncelle avant que les deux autres instruments s'entrecoupent autour d'elle: pas un vrai second sujet mais certainement quelque chose qui enchante, qui est ensuite transfiguré coup sur coup, comme certains jeux de miroirs du 18^e siècle. Le développement arrivera tôt mais quelle invention dans la fin de l'exposition: au point où l'*incipit* est transformé et devient presque une flûte (magique). Il n'y a pas de suggestion de ritournelle quoique ce fût la coutume et, dans la partie centrale du mouvement, comme c'était souvent le cas dans ces quatuors, il n'y a pas plus de développement thématique que ce qui est apparu dans l'exposition quoique l'intensité de l'écriture soit augmentée par les couches rapprochées des différents éléments de la même exposition. Et le jeu continue dans la réexposition, aussi reconnaissable en atmosphère qu'elle est énigmatique en exécution, comme une toile où chaque instrument laisse un profil. Ce n'est qu'à partir du second sujet, ou plutôt de ce qui prend la place du second sujet, que le cours se remet à couler paisiblement sur les voies classiques qui se rejoignent dans la strette finale.

Second mouvement

Une aura de mystère entoure l'ouverture qui précède le thème véritable: un la mineur mélancolique – mais pas entièrement, il révèle une suggestion d'auto-ironie, presque un masque. Et sous ce masque... l'explosion même rôde, la tonalité majeure, un jeu pyrotechnique de lumière et d'étincelles où il se passe en fait peu de chose et qui revient toujours au point de départ. Ceci est ensuite suivi par le troisième élément de ce *Lento*, maintenant en expansif do majeur, suivi par un développement des éléments précédents qui nous ramèneront à une reprise variée et, finalement, à une coda enchanteresse.

Troisième mouvement

Le troisième mouvement est en do majeur et de caractère presque schubertien, composé d'éléments insistants, rapidement ascendants, suivis de chutes lentes. En do mineur, le trio est de caractère différent; sur un accompagnement berçant du second violon et de l'alto, le premier violon établit sa mélodie perçante, grimpant sur les rochers, sur le commentaire rythmique du violoncelle. Au milieu, un unisson solide des quatre instruments sert d'axe stabilisateur.

Quatrième mouvement

Le quatrième mouvement s'ouvre sur un ostinato répété deux fois au violoncelle, sur lequel un canon est formé par les trois instruments aigus. Ceci nous mènera à un *fortissimo* rappelant une ouverture d'opéra, suivi encore une fois par un dialogue entre le premier violon et le violoncelle (une formule déjà remarquée mais toujours redécouverte avec plaisir) et par une *fermata*

de modèle typiquement central-européen. Au milieu du mouvement, un fugato est suivi d'une brève réexposition qui part du second sujet pour nous mener à la coda et à la strette finale.

© **Mauro Loguercio 1999**

Quartetto David

“On ne peut pas demander un enthousiasme romantique ni une liberté de phrasé plus grands” (F.M. Colombo, *Corriere della Sera*). “David. [van] Beethoven irrésistible, harmonie exemplaire de son et d’inspiration, vitalité musicale continue” (M. Conter, *Il Giornale*, Brescia): ce sont quelques réactions de presse aux apparitions du “Quartetto David” sur la scène de concert. Le quatuor fut formé en 1994 à partir d’une rencontre entre quatre musiciens de fonds culturels semblables, avec des expériences individuelles à des endroits aussi différents que la Philharmonie de Berlin, le Queen Elizabeth Hall à Londres et l’Accademia di S. Cecilia à Rome, de même que des ensembles de chambre avec Nikita Magaloff, Antonio Meneses, Astor Piazzolla, Bruno Canino, Tamás Vásáry, Siegfried Palm, Salvatore Accardo, Rocco Filippini et Franco Petrarchi. Depuis l’été 1995, ils ont été dirigés par les membres du Quatuor Amadeus qui a reconnu le quatuor comme l’un des meilleurs nouveaux venus.

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

Recording data: October 1998 in Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeisterin: Marion Schwebel

Neumann microphones, Studer Mic AD 19; Yamaha O2R digital mixer; Genex GX 8000 MOD-recorder,
Stax headphones

Producer: Marion Schwebel

Digital editing: Oliver Curdt

Cover text: © Mauro Loguercio 1999

Translations: John Skinner (English); Julius Wender (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: © Gottfried Weinhold

Photograph of the Quartetto David: © Marion Schwebel

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

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 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1998 & © 1999, BIS Records AB

We are indebted to the Italian Culture Institute, Stockholm for kindly providing
hospitality for the Quartetto David during the period of the recording.



Quartetto David