

Luigi Cherubini

String Quartets, Vol. 2

Quartetto David

CHERUBINI, Luigi (1760-1842)

Complete String Quartets – Volume 2

String Quartet No. 3 in D minor **29'24**

- | | | |
|-----|-------------------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro comodo</i> | 8'57 |
| [2] | II. <i>Larghetto sostenuto</i> | 6'58 |
| [3] | III. <i>Scherzo. Allegro</i> | 7'55 |
| [4] | IV. <i>Finale. Allegro risoluto</i> | 5'19 |
-

String Quartet No. 4 in E major **30'24**

- | | | |
|-----|----------------------------------|------|
| [5] | I. <i>Allegro maestoso</i> | 9'22 |
| [6] | II. <i>Larghetto</i> | 7'08 |
| [7] | III. <i>Scherzo</i> | 6'55 |
| [8] | IV. <i>Finale. Allegro assai</i> | 6'44 |
-

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 *Ifgenia 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. 3 in D minor

First movement

The first subject of the movement consists of three elements: the first of these, by way of introduction, is a fleeting, feminine fragment, like a veiled question from the first violin, answered by the cello; then a threatening, but harmless, storm; and finally a small pocket of apparent calm. The latter will provide the bridge to the second subject, as if suspended between the serious and the facetious, characterized by the ostinato rhythm of the accompanying instruments. With the atmosphere created by the intercalation of these four elements, the whole first movement unwinds – including the development – with more emphasis on harmonic than on thematic variation. And finally, a coda, where the themes occur in truncated form, as if to underline the ambiguous character of the whole composition.

Second movement

This is a beautiful operatic aria, with the second violin, viola and cello first preparing and then accompanying the song of the violin, as if it were a Rossinian tenor (could Cherubini perhaps have heard 'Pace e gioia sia con voi' from *The Barber of Seville*?). Halfway through the movement, renewed alarms and excursions, and out of the void the initial theme once more. And at the end there remains the memory of a quite extraordinary lightness.

Third movement

The massive subject of the three-part fugue with which the movement begins (something quite unusual for a scherzo) seems expressly created to draw the listener into its enchantingly ambiguous coils: from the entry on the upbeat to the accents displaced to the final beat of the bar, everything is organized like a miniature maze in an eighteenth-century garden, from whose enchantment the listener is only partly freed in the 29th bar, to fall once again into uncertainty

immediately afterwards. The fugato style which runs through the entire scherzo reaches its climax in the final unison, which slowly gives way to one of those fascinating trios found in almost all of these quartets (those who are following us will certainly remember the scherzo from the *First Quartet* (BIS-CD-1003), perfect in its haughty Spanish guise).

Fourth movement

The first violin uses the last two notes of the scherzo to connect it with the chivalrous quality of the finale. The ensuing theme is like a piece of Louis XVI marquetry, which then canters away over elegant triplet figures. And the whole movement seems elaborated to take a smiling farewell, making us forget the doubts which pervaded the first and third movements, as we are gracefully accompanied to the exit of the theatre.

Quartet No. 4 in E major

First movement

The beginning of this movement admits of no doubts: sixteen bars of radiant E major in varied rhythms, dedicated to a valiant first violin engaged with its powerful tenor theme played entirely on the G string (the difficulties, in fact, will later be distributed more equably among the other instruments). In contrast to the character of the opening, however, the remaining elements of the movement are constantly interrupted by pauses, and the unifying feature of the discourse will become doubt itself: the bridge passage is interrogatory, the second subject runs aground almost immediately, and the whole performance suggests a game of mirrors from which none of the listeners can ultimately be sure of having caught the essence.

Second movement

Here, too, it is difficult to establish the determining tempo: the beginning is not a beginning but a search, and perhaps the movement only really starts at bar 26, when, after a preparatory bar from the other three instruments, the first violin sings a reassuring little aria. The third element is an heroic theme on the violins, gradually absorbed into an ostinato from viola and cello. In the second part, the order of elements is reversed, with the ostinato coming before the aria on the first violin, thus leaving it to the discretion of the latter to conclude the movement.

Third movement

The form of this scherzo is quite unusual: in broad outline it follows the classic Scherzo-Trio-Scherzo pattern, but within this frame one can recognize a nineteenth-century intellectual purpose, almost Brahmsian, in its varying shapes. The first chorale is long, almost circular in its

contrary motion and its direct connection after 59 bars to the beginning proper, now varied by the first violin. The trio, in C major, introduced without any attempt at continuity, is steeped in evocations of the Renaissance, and slowly absorbed by the central section of the movement, a vortex of semiquavers for 20 bars, all *all'ottava*. And then, as the instruments all hurl themselves onto a B, calm is restored with the return of the the initial chorale, interrupted by the same semiquavers from the terrible trio, but now quite harmless and almost refreshing. To finish: a coda which is almost a comment on what has happened, followed by 18 more bars of heroic E major.

Fourth movement

Even if constructed like a first movement in sonata form, this is the true scherzo of the quartet: after a barbaric beginning, it entertains us with risqué comments and counter-remarks. The second subject, which could not be in greater contrast, is almost a caricature of the classic Italian operatic aria: there is even an accompaniment in triplets! A brief development, and everything is repeated as before.

© 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 Leofreddi 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 framassoniche 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.

Terzo Quartetto

Primo movimento

La Prima Idea di questo movimento è composta da tre elementi: il primo, introduttivo, è un elemento femminile e sfuggente, quasi un cupo punto interrogativo del Primo Violino, cui risponde il violoncello; poi un temporale minaccioso quanto innocuo, e infine una piccola ansa di calma apparente. Quest'ultima farà da collegamento alla Seconda Idea, quasi sospesa fra il serio e il faceto, caratterizzata dal ritmo ostinato degli accompagnamenti. Con l'atmosfera creata dall'intercalare di questi quattro elementi si svolge tutto il Primo tempo, Sviluppo compreso, composto più da elaborazioni armoniche che tematiche. Alla fine una Coda, dove i temi risultano tronchi, quasi a sottolineare il carattere ambiguo di tutta la composizione.

Secondo movimento

E' una bella Aria d'opera, con Secondo Violino, Viola e Violoncello che preparano e poi accompagnano il canto del violino, quasi fosse un tenore rossiniano (che avesse forse Cherubini sentito "Pace e gioia sia con voi" del *Barbiere di Siviglia*?). A metà del movimento, un risonar di spade e di trombe, e dal nulla di nuovo il Tema iniziale. E alla fine resta il ricordo di una lievità davvero speciale.

Terzo movimento

Il Soggetto massone della Fuga a tre voci con cui inizia questo movimento (cosa davvero insolita per uno Scherzo) sembra fatto apposta per attrarre l'ascoltatore nelle sue spire ammaliatrici e ambigue: la partenza in levare, gli accenti spostati sull'ultimo tempo della battuta, tutto è organizzato come un piccolo labirinto di un giardino settecentesco, dalle cui malie l'ascoltatore è liberato solo parzialmente alla 29 battuta, per poi ricadere nel dubbio subito dopo. Il carattere

dello stile fugato che accompagna tutto lo Scherzo raggiunge l'apice nell'unisono conclusivo, dal quale emerge lentamente uno di quei Trii pieni di fascino che ritroviamo in quasi tutti questi Quartetti (chi ci segue ricorderà senz'altro lo Scherzo del *Primo Quartetto* (BIS-CD-1003), perfetto nella sua veste spagnoleggiante).

Quarto movimento

Il Primo Violino utilizza le due ultime note dello Scherzo per collegare quest'ultimo all'elemento cavalleresco che presenta il Finale. Il Tema seguente assomiglia ad un intarsio Luigi XVI, che poi prende il trotto su eleganti movimenti di terzine. E tutto il movimento sembra elaborato per congedarci sorridenti, facendoci scordare tutti i dubbi che permeavano i tempi dispari di questo Quartetto e accompagnandoci con la sua leggerezza all'uscita del teatro.

Quarto Quartetto

Primo movimento

Non conosce il dubbio l'inizio di questo movimento: sedici battute di smagliante Mi maggiore e dalla metrica irregolare, dedicate ad un coraggioso Primo Violino, impegnato nel suo poderoso Tema da tenore tutto suonato sulla Quarta Corda (in effetti, le difficoltà poi si distribuiranno in maniera più equa anche agli altri strumenti). Per contrasto al carattere dell'inizio gli altri elementi di questo movimento sono costantemente interrotti da pause, e il "trait d'union" del discorso diventa proprio il dubbio: interrogativo è il Ponte Modulante, la Seconda Idea si arena quasi subito, e il tutto ricorda un gioco di specchi di cui nessuno degli ascoltatori alla fine avrà la certezza di averne colto l'essenza.

Secondo movimento

Anche qui è difficile stabilire dove sia il baricentro di questo tempo: l'inizio non è un inizio ma una ricerca, e forse il movimento inizia solamente alla misura 26, quando, dopo una battuta di preparazione degli altri tre strumenti, il Primo Violino canta una piccola Aria rassicurante. Il terzo elemento è un Tema eroico dei violini, incernierato in un'Ostinato di Viola e Violoncello. Nella seconda parte l'ordine dei fattori è invertito, con l'Ostinato che viene prima dell'Aria del Primo Violino, in modo da lasciare alla grazia di quest'ultima il compito di dissolvere il movimento.

Terzo movimento

E' assolutamente insolita la forma di questo Scherzo: in grandi linee ricalca lo schema classico Scherzo-Trio-Scherzo, ma all'interno di quest'ordine si riconosce un intento intellettuale ottocentesco, quasi brahmsiano, nel variarne le geometrie. E' lungo il primo Corale, quasi circolare

nei suoi movimenti per moto contrario e per il suo riallacciarsi dopo 59 battute direttamente al proprio inizio, variato dal Primo Violino. Il Trio, in Do maggiore, introdotto senza soluzione di continuità, è pervaso da evocazioni rinascimentali, e lentamente viene attratto dalla zona centrale del movimento, un vortice di sedicesimi lungo 20 battute, tutte all'ottava. Precipitati tutti gli strumenti su un Si, la calma riappare con il ritorno del Corale iniziale, interrotto dagli stessi sedicesimi del terribile Trio, ma resi qui del tutto innocui e quasi vezzosi. Per finire una Coda che è quasi un commento a ciò che è successo, e ancora 18 battute di eroico Mi maggiore.

Quarto movimento

Anche se è articolato come un primo tempo di Forma-Sonata, questo sì che è il vero scherzo del Quartetto: dopo un inizio barbaro, ci si diverte fra lazzi e risposte piccanti. La Seconda Idea, che più contrastante non si può, è quasi caricaturale nella sua tipicità di Aria d'Opera italiana: c'è pure l'accompagnamento di terzine! Un breve sviluppo, e tutto si ripete come prima.

© **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 Lofreddi 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 Freimaurekontakte 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 Scherubini 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 virtuoson 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. 3, d-moll

Erster Satz

Das erste Thema dieses Satzes besteht aus drei Elementen: das erste, feminin und flüchtig, dient als Einleitung, eine Art verschleierte Frage der ersten Violine, auf die das Cello antwortet; dann ein Gewitter, drohend aber unschädlich, schließlich eine kleine Wendung von scheinbarer Ruhe. Letzteres wird eine Verbindung zum zweiten Thema, gleichsam schwebend zwischen Ernst und Witz, durch den Ostinatorhythmus der Begleitung charakterisiert. Der gesamte erste Satz, einschließlich der Durchführung, entwickelt sich in der durch das Zusammenspiel dieser vier Elemente entstandenen Atmosphäre, wobei die harmonische Vielfalt eine größere Rolle als die thematische spielt. Schließlich eine Coda, bei der die Themen in abgebrochener Form erscheinen, quasi um den doppeldeutigen Charakter der ganzen Komposition zu unterstreichen.

Zweiter Satz

Dies ist eine schöne Opernarie, bei der die zweite Violine, die Bratsche und das Cello den Gesang der ersten Violine zunächst vorbereiten, dann begleiten, als ob es sich um einen Tenor bei Rossini handeln würde (hatte Cherubini vielleicht „Pace e gioia sia con voi“ aus dem *Barbier von Sevilla* gehört?). In der Mitte des Satzes gibt es einen Klang von Degen und Trompeten, dann aus dem Nichts nochmals das Thema des Anfangs. Und zum Schluß bleibt die Erinnerung an eine ganz besondere Leichtigkeit.

Dritter Satz

Das massive Thema der dreistimmigen Fuge, mit welcher dieser Satz beginnt (etwas ganz seltenes bei einem Scherzo), scheint eigens dazu bestimmt zu sein, den Hörer in seine verzaubernd zweideutigen Windungen einzufangen: der Beginn auf einem Auftakt, die auf den letzten Taktteil verlegten Akzente, alles ist wie das Miniaturlabyrinth in einem Garten des 17. Jahrhunderts aufgebaut, von dessen Fesseln der Hörer im 29. Takt nur teilweise befreit wird, um dann sofort wieder ins Ungewisse zu fallen. Der Fugatocharakter des ganzen Scherzos erreicht im abschließenden Unisono einen Höhepunkt, aus welchem eines jener faszinierenden Trios langsam emporsteigt, die wir in beinahe allen diesen Quartetten finden können (jene, die damals dabei waren, erinnern sich bestimmt an das Scherzo des *ersten Quartetts* [BIS-CD-1003], im perfekten spanischen Gewand).

Vierter Satz

Die erste Violine verwendet die beiden letzten Töne des Scherzos, um es mit dem edlen Charakter des Finales zu verbinden. Das folgende Thema hat Ähnlichkeiten mit einer Intarsie im Ludwig-XVI.-Stil, die dann über eleganten Triolenbewegungen dahintrabst. Der ganze Satz scheint wie ein lächelndes Lebewohl angelegt zu sein; während er uns zum Ausgang des Theaters begleitet, läßt er uns in seiner Leichtigkeit alle Zweifel vergessen, die im ersten und im dritten Satz zu finden waren.

Quartett Nr. 4, E-Dur

Erster Satz

Der Beginn dieses Satzes kennt keine Zweifel: sechzehn Takte eines strahlenden E-Dur in unregelmäßiger Metrik, einer mutigen ersten Violine verliehen, deren kraftvolles Tenorthema zur Gänze auf der vierten Saite gespielt wird (die Schwierigkeiten werden später in der Tat gleichmäßiger verteilt werden, auch unter den anderen Instrumenten). Als Kontrast zum Charakter des Anfangs werden die übrigen Elemente des Satzes stets von Pausen unterbrochen, und der vereinheitlichende Zug des Diskurses wird selbst zu einem Zweifel: der modulierende Übergang wirkt fragend, das zweite Thema strandet fast sofort, und das ganze erinnert an ein Spiegelbild, bei dessen Schluß keiner der Hörer sicher sein kann, den tieferen Sinn erfaßt zu haben.

Zweiter Satz

Auch hier ist es schwierig, das Zentrum des Satzes festzusetzen: der Beginn ist kein Beginn, sondern eine Suche, und der Satz beginnt vielleicht erst im Takt 26, wo die erste Violine nach

einem vorbereitenden Takt der anderen drei Instrumente eine beruhigende kleine Arie singt. Das dritte Element ist ein heroisches Thema der Violinen, das allmählich in ein Ostinato der Bratsche und des Cellos übergeht. Im zweiten Teil ist die Reihenfolge der Faktoren umgekehrt, wobei das Ostinato vor der Aria der ersten Violine erscheint, so daß der letzterwähnten die Aufgabe überlassen wird, den Satz zu beenden.

Dritter Satz

Die Form dieses Scherzos ist höchst ungewöhnlich: in großen Zügen folgt es dem klassischen Muster Scherzo-Trio-Scherzo, aber innerhalb dieses Musters ist im Wechsel der Geometrie ein intellektueller Ansatz des 19. Jahrhunderts erkennbar, nach der Art von Brahms. Der Choral am Anfang ist lang, fast kreisförmig in seinen Gegenbewegungen und dem Wiederanknüpfen nach 59 Takten an den Anfang, der jetzt von der ersten Violine variiert wird. Das Trio in C-Dur beginnt ohne jeden Versuch einer Kontinuität, voller Erinnerungen an die Renaissance. Langsam wird es vom Zentralteil des Satzes angezogen, einem 20 Takte langen Wirbel aus Sechzehnteln, alle *all'ottava*. Nachdem sich alle Instrumente auf ein H gestürzt haben, kehrt die Ruhe mit der Wiederkehr des Chorals vom Anfang zurück, von den Sechzehnteln des furchtbaren Trios unterbrochen, aber hier ganz harmlos und recht lieblich. Schließlich eine Coda, wie eine Art Kommentar über das Geschehen, und noch 18 Takte heroischen E-Durs.

Vierter Satz

Obwohl dieser Satz wie ein erster Satz in Sonatenform aufgebaut ist, dient er als wirkliches Scherzo des Quartetts: nach einem barbarischen Anfang unterhält er uns mit pikanten Bemerkungen und Antworten. Das zweite Thema könnte kaum einen größeren Kontrast bieten, und es ist mehr oder weniger eine Karikatur der typischen italienischen Opernarie: es gibt auch eine Triolenbegleitung! Nach einer kurzen Durchführung wird alles wie vorher wiederholt.

© 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 grüßten. Das Quartett wurde 1994 gegründet, als sich vier Musiker aus ähnlichen kulturellen Umgebungen begegneten, die solistische Er-

fahrungen 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 Leofreddi 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 la 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 personnalité, 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 exempté 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 3 en ré mineur

Premier mouvement

Le premier sujet du mouvement consiste en trois éléments: le premier, l'introduction en fait, est un fragment féminin fugace, comme une question voilée du premier violon à laquelle le violoncelle apporte une réponse; puis un orage menaçant mais inoffensif; et finalement une petite zone de calme apparent. Cette dernière fournit le pont qui mène au second sujet, comme suspendu entre le sérieux et le facétieux, caractérisé par le rythme ostinato des instruments accompagnateurs. Avec l'atmosphère créée par l'intercalation de ces quatre éléments, le premier mouvement en entier – y compris le développement – se déroule avec l'accent sur la variation

harmonique plutôt que thématique. Et finalement on arrive à une coda où le thème est en forme tronquée, comme pour souligner le caractère ambigu de toute la composition.

Second mouvement

Voici une ravissante aria d'opéra où le second violon, l'alto et le violoncelle préparent d'abord et accompagnent ensuite la chanson du violon, comme s'il s'agissait d'un ténor de Rossini (Cherubini aurait-il entendu "Pace e gioia sia con voi" du *Barbier de Séville*?) A mi-chemin dans le mouvement, de nouvelles alarmes et excursions et, hors du néant, le thème initial se fait entendre de nouveau. Il reste à la fin le souvenir d'une légèreté assez extraordinaire.

Troisième mouvement

Le sujet massif de la fugue à trois voix avec laquelle le mouvement commence (quelque chose d'assez rare pour un scherzo) semble créé expressément pour attirer l'auditeur dans ses ravissantes spires ambiguës: de l'entrée sur le levé aux accents déplacés au dernier temps de la mesure, tout est organisé comme un labyrinthe en miniature d'un jardin du 18^e siècle; l'auditeur ne sera partiellement libéré de son enchantement que dans la 29^e mesure pour immédiatement retomber dans l'incertitude. Le style de fugato qui traverse le scherzo atteint son sommet dans l'unisson final qui fait lentement place à l'un de ces trios fascinants trouvés dans presque tous ces quatuors (ceux qui suivent la série se rappelleront certainement du scherzo du *premier quatuor* (BIS-CD-1003), parfait dans ses traits espagnols hautains).

Quatrième mouvement

Le premier violon utilise les deux dernières notes du scherzo pour le relier à la qualité galante du finale. Le thème suivant est comme une pièce de marqueterie Louis XVI qui passe ensuite au petit galop sur d'élégants triolets. Le mouvement en entier semble créé pour faire un adieu souriant, nous faisant oublier les doutes des premier et troisième mouvements tandis qu'on nous accompagne gracieusement à la sortie du théâtre.

Quatuor no 4 en mi majeur

Premier mouvement

Le début de ce mouvement ne laisse pas de doutes: seize mesures d'un mi majeur radieux dans plusieurs rythmes, dédiées à un valeureux premier violon engagé avec un thème de ténor énergique joué entièrement sur la corde de sol (les difficultés, en fait, seront ensuite réparties équitablement entre les autres instruments). Par contraste au caractère du début, les autres éléments du mouvement sont constamment interrompus par des silences et le trait unifiant du discours

sera le doute lui-même: le pont est interrogation, le second sujet s'échoue presque immédiatement et toute l'exécution suggère un jeu de miroirs dont aucun auditeur ne peut finalement être sûr d'avoir capté l'essence.

Second mouvement

Ici aussi, il est difficile d'établir le tempo déterminant: le début n'est pas un début mais une recherche et le mouvement ne commence peut-être vraiment qu'à la mesure 26 quand, après une mesure préparatoire des trois autres instruments, le premier violon chante une petite aria rassurante. Le troisième élément est un thème héroïque aux violons, absorbé graduellement par un ostinato de l'alto et du violoncelle. Dans la seconde partie, l'ordre des éléments est renversé alors que l'ostinato vient avant l'aria du premier violon, laissant ainsi à la discrétion de ce dernier de clore le mouvement.

Troisième mouvement

La forme de ce scherzo est assez inhabituelle: en gros, il suit le patron classique Scherzo-Trio-Scherzo mais, à l'intérieur de ce cadre, on peut reconnaître un but intellectuel du 19^e siècle, presque brahmzien, dans ses différentes formes. Le premier choral est long, presque circulaire dans son mouvement contraire et sa connection directe après 59 mesures au vrai début, maintenant varié par le premier violon. Introduit sans prétention à la continuité, le trio en do majeur est trempé dans des évocations de la Renaissance et lentement absorbé par la section centrale du mouvement, un vortex de doubles croches de 20 mesures, tout *all'ottava*. Puis, comme tous les instruments se ruent sur un si, le calme se refait avec le retour du choral initial, interrompu par les mêmes doubles croches du terrible Trio, mais maintenant inoffensives et presque rafraîchissantes. Pour finir: une coda qui est presque un commentaire sur ce qui est arrivé, suivie de 18 autres mesures de mi majeur héroïque.

Quatrième mouvement

Même s'il est construit comme un premier mouvement en forme de sonate, ce mouvement est le véritable scherzo du quatuor: après un début barbare, il nous divertit avec des commentaires et contre-remarques risquées. Le second sujet, qui ne pourrait faire un contraste plus grand, est presque une caricature de l'aria d'opéra italien classique: il s'y trouve même un accompagnement en triolets! Un bref développement et tout est répété comme avant.

© 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: Stefan Reich

Cover text: © Mauro Loguercio 1999

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

Front cover photograph: © Gottfried Weinhold

Photograph of the Quartetto David: © Marion Schwebel

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