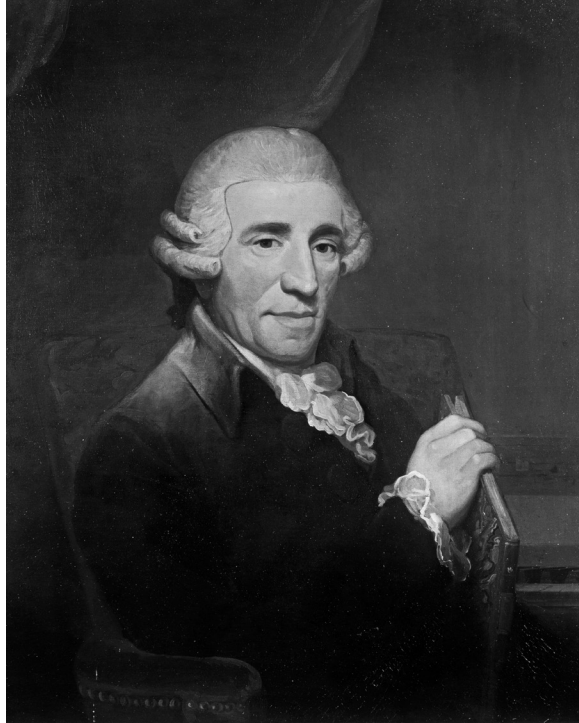


DORIC STRING QUARTET
HAYDN
STRING QUARTETS, OP. 76

CHANDOS



VOLUME 2



Painting by Thomas Harey (1757–1804) / Royal College of Music, London / AKG Images, London

Franz Joseph Haydn, London, 1792

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

String Quartets, Op. 76

Composés et dédiés à Son Excellence Monsieur le Comte
JOSEPH ERDŐDY DE MONYORÓKERÉK
Chambellan et Conseiller Intime Actuel d'État de S. May.
l'Empereur et Roy, Suprême Comte du Comitat de Neutra.
par JOSEPH HAYDN.

COMPACT DISC ONE

	Quartet, Op. 76 No. 1 (Hob. III: 75)	24:28
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
1	Allegro con spirito	8:41
2	Adagio sostenuto	7:11
3	Menuet. Presto – Trio – Menuet da Capo	2:16
4	Finale. Allegro ma non troppo	6:18
	Quartet, Op. 76 No. 2 'Quinten' (Hob. III: 76)	22:45
	in D minor • in d-Moll • en ré mineur ('Fifths')	
5	Allegro	9:36
6	Andante o più tosto allegretto	5:57
7	Menuet. Allegro – Trio – Menuet da Capo	3:00
8	Finale. Vivace assai	4:06

	Quartet, Op. 76 No. 3 'Kaiser' (Hob. III: 77)	29:11
	in C major • in C-Dur • en ut majeur (‘Emperor’)	
9	Allegro	10:39
10	Poco adagio. Cantabile – Variazione I – Variazione II – Variazione III – Variazione IV	8:03
11	Menuet. Allegro – Trio – Menuet da Capo	4:36
12	Finale. Presto	5:43
		TT 76:44

COMPACT DISC TWO

	Quartet, Op. 76 No. 4 'Sonnenaufgang' (Hob. III: 78)	25:13
	in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur (‘Sunrise’)	
1	Allegro con spirito	9:14
2	Adagio	6:15
3	Menuet. Allegro – Trio – Menuet da Capo	4:30
4	Finale. Allegro ma non troppo – Più allegro – Più presto	5:07

	Quartet, Op. 76 No. 5 (Hob. III: 79)	20:10
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
5	Allegretto – Allegro	5:09
6	Largo. Cantabile e mesto	8:08
7	Menuet. Allegro – Trio – Menuet da Capo	3:20
8	Finale. Presto	3:25
	Quartet, Op. 76 No. 6 (Hob. III: 80)	24:33
	in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur	
9	Allegretto – Allegro	7:00
10	Fantasia. Adagio	7:06
11	Menuet. Presto – Alternativo – Menuet da Capo	4:03
12	Finale. Allegro spiritoso	6:17
		TT 70:16

Doric String Quartet

Alex Redington violin

Jonathan Stone violin

Hélène Clément viola

John Myerscough cello

Haydn: String Quartets, Op. 76

Introduction

Op. 76 turned out to be the last full set of six string quartets that Haydn would compose. While they were written over the period 1796–97, they were not published until 1799. This was because they had been commissioned by Count Joseph Erdödy, and such arrangements often entailed, as in this case, a period of time during which the works were reserved for the commissioning person's exclusive use and enjoyment. Haydn had in fact reached a similar arrangement with Count Anton Georg Apponyi, who had commissioned the previous six works, Opp. 71 and 74. The period during which Haydn wrote Op. 76 coincided with his work on *Die Schöpfung* (The Creation) and the first few of his six masses written for the name day of Princess Maria Josepha Hermenegild Esterházy, and one can readily imagine that such compositional preoccupations rubbed off onto the composition of the quartets. However, that cannot be equated with a particular predominant 'opus character', as can be maintained for some of Haydn's previous sets. Rather – like Op. 20, also

recently recorded by the Doric String Quartet (CHAN 10831(2)) – the quartets seem to be most remarkable for their sheer variety. If there is anything they take from works such as *Die Schöpfung*, it is the sheer plurality of stylistic references, a sense of traversing an entire world of musical possibilities. Learned and rustic elements, for instance, are given exceptionally vivid treatment, and there are passages of the greatest intimacy and grandeur.

Quartet, Op. 76 No. 1 in G major

If grandeur is suggested by the strong opening chords of Op. 76 No. 1 in G major, that impression is soon dispelled by what follows. We hear a tune, in the cello, but nothing else to accompany it, and this is followed by the viola taking a turn in the melodic spotlight. Only from that point do we hear more than one instrument playing at a time, in two-part counterpoint, and it may seem as though Haydn is giving us a very unorthodox kind of fugue. Yet this is all based on the most friendly sounding of materials, yielding a strange combination of the modest and the

learned. Much more assertive material is to follow, and the way in which this is mixed with sweetly lyrical melodies will be matched in the first movement of Op. 76 No. 4. The ensuing *Adagio sostenuto* strikes a much more intimate tone, alternating a hymn-like theme with a kind of *cantabile* writing that is very characteristic of the composer: it is not so much tuneful as musing, and features various forms of dialogue between cello and first violin while the inner voices provide a soothing accompaniment. It is back to a more extrovert manner with the following *Menuet*, the tempo marking of which, *Presto*, informs us that this movement is not so much inspired by the French courtly dance as it is a proto-scherzo. It has the fidgety rhythmic brilliance for which no one could equal Haydn, and to give the listener a break between the two renditions, the composer offers us a relaxed, broadly rustic Trio in which the first violin cavorts against *pizzicato* accompaniment.

The dramatic contrast among materials heard to this point in the quartet is made even more vivid when the Finale starts. In a real innovation, Haydn sets the movement in the tonic minor. While it was common for, say, a G minor work to lead to a finale in G major, the opposite was almost unheard of. And here we must contend with not

just the shock of the unexpected change of mode, but also the aggressive nature of the material, growling away in unison among all four players and suggesting some sort of tragic scene from the operatic stage. While the exposition moves soon enough to the major, the serious demeanour is more or less maintained, and various forms of agitation and hectic brilliance follow. In the recapitulation, shortly after the opening material has returned in the tonic, there are signs of softening, but it is only near the end that the music truly seems to switch gears. G major emerges out of the turbulence, and we hear the simplest of tunes sung to further *pizzicato* accompaniment. Yet this happy ending may not be quite what it seems. There is arguably something rather facetious about this new idea, and it seems to suggest that all the minor-mode activity that went before was simply a melodramatic pose.

Quartet, Op. 76 No. 2 in D minor 'Quinten'

If the ending of the G major quartet suggests a certain ambivalence, there can be no doubt about the tone of the *Allegro* that begins Op. 76 No. 2 in D minor. It is quite forbidding, even grim, and this is tied up with one of the most intense displays of the thematic economy for which Haydn is

celebrated. The theme effectively lasts for four notes, four long notes that outline two pairs of falling fifths, and the composer proceeds to work them into every possible corner of the texture. He is using these notes more as a *cantus firmus* than as a modern theme, in a distinct nod to older, learned compositional procedures. Yet expressively there is nothing too ancient about the atmosphere, which is often full of pathos, and there is a defiant loud ending. As one might expect after such intensity, the slow movement offers relaxation, though it is the only second movement in Op. 76 that could be said to act in this way. Its tempo marking, *Andante o più tosto allegretto*, puts it in a special category shared by a number of not-so-slow movements written by Haydn and contemporaries of his, such as Clementi and Mozart. It has a certain spring in its step, which becomes even more apparent when the material returns in highly elaborated form later in the movement. In the middle section, the warmth of this material is undermined when it undergoes a series of harmonic adventures, which creates a much less settled impression.

The technical severity of the first movement returns with a vengeance in the succeeding *Menuet*, which consists of a canon

between the two violins on the one hand, and the viola and cello on the other, the latter pair playing exactly the same material one bar later from beginning to end. There was in fact quite a Viennese tradition of writing such canons in minuets, even though the procedure would seem to contradict the spirit of the dance form. But the contradictions could rarely have been more pronounced than in the present movement. Given the relentless nature of the material and the fact that the two pairs of instruments play an octave apart, which creates a harsh sonority, it is little wonder that some listeners turned to supernatural analogies to try to account for the movement – hence the nickname of ‘Witches’ Minuet’. In this case the Trio provides no straightforward contrast, as it hesitates between staying in the minor and moving into the major; and when it plumps for the latter the result is somehow brutal rather than brilliant, with very loud widely spaced chords over which the first violin adds a somewhat effortful descant.

The Finale keeps to D minor, the key spiced up by what sound like gypsy fiddling techniques and some exotic turns of phrase; yet in spite of such local colour it preserves a somewhat enigmatic countenance. Even when it turns to the major near the end,

there is nothing like the levity with which the first quartet had concluded. Rather, there is a certain strident brilliance, which stays consistent with the tough flavour of the work as a whole.

Quartet, Op. 76 No. 3 in C major 'Kaiser'

Op. 76 No. 3 in C major starts with a movement of even greater brilliance, of a particularly muscular kind. Somewhat less conspicuously than the first movement of No. 2, it is also dominated by a short motive, in this case consisting of five notes. It has been suggested that the initial pitches of this motive, G – E – F – D – C, are a translation into music of the respective first letters of the words 'Gott erhalte Franz den Kaiser'. This musical code only makes sense once we consider the famous second movement, which is a set of variations on the tune of that name by Haydn; the song itself, the 'Kaiserlied', later became the Austrian national anthem and today, its melody set to different words, is the national anthem of Germany. We know that Haydn's song was first performed in February 1797, and it seems likely in this case that Haydn designed the whole quartet around this variation movement. After the initial presentation by first violin, the other three players give the whole tune intact in

subsequent variations, each time clothed in a different texture. The fourth and final variation represents an ethereal culmination.

The following *Menuet* is subtly playful rather than robust, as if building in some time for us to recover from the previous movement, and the Trio, set in the key of A minor, which Haydn for some reason rarely used, becomes positively cryptic. It barely budges from its tonic, and in the middle section, instead of the usual modulation to different keys, Haydn simply switches into A major. He uses the opening material of the Trio but regularises it, making it sound more rustic; yet owing to the *pianissimo* dynamic the passage feels remote.

There is no understatement in the opening of the final movement, marked *Presto* and most unexpectedly switching back into the minor mode – the very same feature we heard in the Finale of No. 1. The opening alternates flamboyant chords with a soft pleading figure, and this sets up something of a battle between fiery figuration and lyrical supplication. For much of the movement, the former prevails, to exciting effect, but then seems to exhaust itself near the end. At this point the lyrical material steps in to guide the music home in the warmer major mode, before a final wind-up to a majestic close.

**Quartet, Op. 76 No. 4 in B flat major
'Sonnenaufgang'**

In Op. 76 No. 4 in B flat major the composer seems to find a new way of beginning a musical work, by allowing an idea to emerge rather than stating it all at once. The opening is a sonority as much as a thematic entity: we hear a sustained chord, which the first violin expresses in arabesque form, and these features appear to have prompted the work's nickname, 'Sunrise'. The opening seems to compose itself into being, and it does not finish. Rather, it is interrupted by its complete opposite: the busy figuration that ensues makes as if to brush aside the poetic moment, to replace meditation with action. The movement then develops an argument between these two opposites. When the opening returns, now as the second subject, its ethereality is heightened by inversion of the texture: the high isolated triad produces a halo of sound while the cello takes on the melodic embellishment of this sonority. In the development the figuration and sustained chords are superimposed rather than alternated, and it seems as though the opening material emerges all the stronger for it: when it returns to mark the start of the recapitulation, it features dramatic *crescendi* that bespeak a new-found conviction. From this point the figuration is greatly reduced in influence and

extent. Right near the end of the movement, it is confined to two bars of cadential animation, as if that were the true extent of its significance in the first place. From this perspective we see that the emergence of the opening idea in fact takes up the entirety of the movement.

The *Adagio* intensifies and reflects on this material, offering the same sorts of sustained chords interspersed with free melodic arabesques. In addition, the texture develops contrapuntal strands that recall not so much baroque polyphony as something akin to a fantasia for viols: was Haydn paying tribute to music introduced to him in England? The *Menuet* plays with a motive very similar to that which opened the *Adagio*, and it, too, continues the textural argument set out in the first movement, but here by reverting to busy animated figuration. The Trio halts this re-emergence of animation. It translates the opening of the first movement into rustic terms, a sustained drone supporting a freely moving melodic line that leads to a strange modal-sounding close. Ultimately the movement proves a rather elusive specimen, using the traditional folk accents of the trio section in rather unexpected ways.

The Finale seems to set out to ignore the intensity of textural argument developed in the first three movements. It suggests a

country dance. Just when we might think that a relaxed ternary structure is drawing to a close, the dance begins to accelerate and the gestures become more and more brilliant, to produce the most unexpectedly rousing of closes. This is how Paganini would have finished a string-quartet finale. With a complete lack of sentimentality, Haydn ends the work in the most public of manners, having started it with an invitation to our inner ear.

Quartet, Op. 76 No. 5 in D major

Just as unexpected is the way in which Op. 76 No. 5 in D major announces itself, with a theme that is clearly not the sort that opens a sonata-form movement. And it makes good on that suggestion, the lilting material introducing a form that combines variation and ternary aspects. After the elegant first section in D major, a tonic-minor middle section *cum* variation mixes eloquent part-writing with more animated escapades. These seem to prompt some of the extra filigree in the return of the opening section, and this in turn leads us to an unusual, faster final section – just the sort of unexpected acceleration we heard in the Finale of No. 4. At first this seems to be a coda based on the opening material, but in due course it provides a major-key answer to much of the material of the second section.

This continuous *crescendo* of activity leads us into a slow movement often regarded as the heart of the work. It is remarkable for its remote key, F sharp major, its romantic performance direction, *mesto* (sad), and above all its intense expressive force. Time often seems to stand still here, nowhere more so than just before the reprise, when first the viola then the cello soliloquise beneath hovering repeated notes on the violins. The *Menuet* returns to the warm lyricism that was heard at the outset of the first movement, but the Trio, in the tonic minor, features a ghostly cello ostinato – yet another trio section in Op. 76 that shows remarkable ambivalence of character. The whole movement almost functions as an intermezzo between the draining *Largo* and the dashing Finale. This *Presto* begins with one of the composer's most easily grasped games of beginning and ending. The repeated cadences, with rhetorical gaps in-between, clearly belong at the end of a movement and not at the beginning. Haydn seems to acknowledge as much when he fails to repeat the first section, and then, at the recapitulation, he allows the chords to be overrun by passagework in the second violin. This means that the chords are only heard properly twice, at the very beginning and then in their rightful place. In-between there

unfolds one of Haydn's most exhilaratingly athletic finales, helped along by a very direct employment of folk-like material, including some colourful harmonies built up from the repeated drone fifths that course through the texture.

Quartet, Op. 76 No. 6 in E flat major

In an opus that is bursting with original features, Op. 76 No. 6 in E flat major might just top the lot. Yet it starts almost unpromisingly, with four identical rhythmic units in which the only variety is provided by alternating dynamics of *piano* and *forte*. As in the case of the first movement of No. 5, it quickly becomes clear that we will not be hearing the default sonata form. Instead, a variation movement unfolds, of a rather oddly dry kind. It only really starts to make sense when – again as in the first movement of No. 5 – the tempo quickens, and this ushers in a double fugue, an astonishing outcome. The fugue eventually gives way to an elaboration of the last part of the theme, still at the quicker tempo.

The sense of mystery is increased in the second movement. Named *Fantasia* by the composer, it is set in the key of B major, a remote but third-related key choice that Haydn increasingly favoured towards the

end of his career. In truth, though, only the second half of this *Adagio* is in B; the first half, once more astonishingly, carries no key signature. In a way this is hardly surprising, for after the initial double period in B the harmonies roam very far afield, as if intent on exploring the harmonic universe. Both affecting and yet somehow remote, this slow movement might also be alluding to an older world of English music. Robbins Landon heard 'echoes of Purcell' in it. If this is a reasonable proposition, it may go some way towards explaining the rather strange style and textures of the first movement, too, as another form of revival of 'ancient music'.

This could be lent further weight by the trio of the third movement, to which Haydn gives the old-fashioned designation *Alternativo*. It engages in an unusual form of polyphony; in the words of Donald Tovey, it consists

wholly of the scale of E flat in iambic rhythm, descending and ascending with counterpoints as multitudinous and heavenly as the angels on Jacob's ladder.

About the *Menuet*, though, there can be no doubt: it is firmly in Haydn's most up-to-date scherzo style, rather mocking its given title.

While the Finale is also modern in manner, it might just be the most unaccountable

movement of all, given the feverish games it plays with rhythmic displacement. Any listeners who can count their way securely through the events of the central development section must have very reliable inner clocks, as Haydn does everything he can to put us off the trail of his 3 / 4 time signature. Such extravagant manipulation of rhythm also necessitates a good deal of 'working' of the material, and this is very much in the technical mood of the rest of the work, too. Whether or not we can find any sense of argument pursued across the span of the whole work, there is no doubt that this quartet remains one of the most fascinating musical objects that Haydn ever let loose upon the world.

© 2016 W. Dean Sutcliffe

Described by the magazine *Gramophone* as 'one of the finest young string quartets', whose members are 'musicians with fascinating things to say', the **Doric String Quartet** has emerged as one of Britain's leading young quartets. Its numerous awards include First Prize in the Osaka International Chamber Music Competition, Second Prize at the Premio Paolo Borciani International String Quartet Competition in Italy, and Ensemble Prize at the Festspiele

Mecklenburg-Vorpommern in Germany. A regular visitor to some of Europe's leading concert halls, including the Concertgebouw in Amsterdam, Konzerthaus in Vienna, Alte Oper in Frankfurt, Laeiszhalle in Hamburg, and De Singel in Antwerp, the Quartet also has a particularly close relationship with the Wigmore Hall in London, where it took part in the Hall's recent celebration of the music of Brett Dean. It undertakes annual tours of North America, where highlights have included performances at the Frick Museum in New York, Library of Congress and Phillips Collection in Washington DC, and Vancouver Recital Society. It has also appeared at the Carinthischer Sommer, Mecklenburg-Vorpommern, West Cork, Delft, Grafenegg, Schwetzingen, and Incontri in Terra di Siena festivals. The Quartet has collaborated with Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Alexander Melnikov, Andreas Haefliger, Daniel Müller-Schott, Chen Halevi, Alina Ibragimova, and Cédric Tiberghien. Notable scheduled events include recitals at the Concertgebouw in Amsterdam, Konzerthaus in Berlin, Musikverein in Vienna, and Carnegie Hall in New York. The Quartet will return to the Wigmore Hall for several performances, among them a cycle of the complete Quartets,

Op. 76 by Haydn, and make appearances at the Storioni Chamber Music Festival in The Netherlands and Risør Chamber Music Festival in Norway. Having recorded exclusively for Chandos Records since 2010, the Doric String

Quartet has released widely praised CDs of works by Haydn, Schubert, Schumann, Chausson, Korngold, Janáček, Martinů, and Walton, earning two *Gramophone* Award nominations. www.doricstringquartet.com



Haydn: Streichquartette op. 76

Einführung

Op. 76 erwies sich als die letzte vollständige Gruppe von sechs Streichquartetten, die Haydn komponieren sollte. Während sie 1796/97 entstanden, wurden sie erst 1799 veröffentlicht. Das lag daran, dass sie von Graf Joseph Erdödy in Auftrag gegeben worden waren, und derartige Vereinbarungen umfassten, wie auch in diesem Fall, oft einen Zeitraum, in dem die Werke dem ausschließlichen Gebrauch und Nutzen des Auftraggebers vorbehalten waren. In der Tat hatte Haydn eine ähnliche Vereinbarung mit Graf Anton Georg Apponyi getroffen, der die vorhergehenden sechs Werke op. 71 und 74 in Auftrag gegeben hatte. Die Jahre, in denen Haydn sein op. 76 schrieb, fielen mit seiner Arbeit an der *Schöpfung* zusammen, und mit der ersten der sechs Messen, die für den Namenstag der Fürstin Maria Josepha Hermengilde Esterházy entstanden, und man kann sich durchaus vorstellen, dass solche kompositorischen Anliegen sich auf die Arbeit an den Quartetten auswirkten. Das ist jedoch nicht gleichzusetzen mit einem besonderen vorherrschenden "Opuscharakter", wie

man ihn für einige der vorherigen Gruppen angenommen hat. Vielmehr scheinen sich die Quartette – wie op. 20, ebenfalls jüngst vom Doric String Quartet eingespielt (CHAN 10831(2)) – besonders durch ihre schiere Vielfältigkeit auszuzeichnen. Wenn es irgendetwas gibt, das sie Werken wie der *Schöpfung* verdanken, ist es die schiere Vielfalt stilistischer Beziehungen, das Gefühl, eine ganze Welt musikalischer Möglichkeiten zu durchziehen. Gelehrte ebenso wie rustikale Elemente werden beispielsweise ausgesprochen lebendig umgesetzt, und es gibt Passagen größter Intimität und Erhabenheit.

Quartett op. 76 Nr. 1 in G-Dur

Wenn die kraftvollen einleitenden Akkorde von op. 76 Nr. 1 in G-Dur auf Erhabenes schließen lassen, wird dieser Eindruck bald vom Folgenden vertrieben. Wir hören eine Melodie im Cello, die aber von nichts anderem begleitet wird, und dann hat die Bratsche ihren Moment im melodischen Rampenlicht. Erst von da an hören wir mehr als ein Instrument auf einmal, in zweistimmigem Kontrapunkt,

und es scheint, als wolle Haydn uns eine besonders unorthodoxe Art von Fuge vorstellen. Doch all dies beruht auf dem allerfreundlichst klingenden Material, das eine seltsame Kombination des Bescheidenen und des Gelehrten hervorbringt. Wesentlich energischeres Material wird noch folgen, und die Art, wie dies mit lieblich lyrischen Melodien vermischt wird, entspricht der Musik im Kopfsatz von op. 76 Nr. 4. Das anschließende *Adagio sostenuto* stimmt etwas viel Intimeres an, indem es ein Thema im Stil eines Hymnus mit der Art von sanglicher Stimmführung abwechselt, die für den Komponisten so typisch ist: Es ist nicht so sehr melodisch als vielmehr sinnierend und stellt verschiedene Arten von Dialogen zwischen Cello und erster Violine heraus, während die mittleren Stimmen eine besänftigende Begleitung liefern. Mit dem folgenden *Menuet* kehrt ein eher extravertierter Stil zurück, dessen Tempoangabe *Presto* uns erkennen lässt, dass es nicht so sehr von dem französischen Hofanz inspiriert ist, sondern ein Proto-Scherzo. Es hat die unruhige rhythmische Virtuosität, wie sie Haydn unübertroffen zu schaffen wusste, und um dem Hörer eine Verschnaufpause zwischen den beiden Darbietungen zu gönnen, bietet uns der Komponist ein entspanntes, im wesentlichen

rustikales Trio, in dem die erste Violine vor Pizzicato-Begleitung umher tollt.

Der dramatische Kontrast zwischen unterschiedlichem Material, der bis zu diesem Punkt im Quartett zu hören war, wird noch lebhafter herausgestellt, wenn das Finale einsetzt. Es ist eine echte Neuerung, dass Haydn den Satz in die Molltonikavariante stellt. Während es üblich war, ein g-Moll-Werk in einem G-Dur-Finale enden zu lassen, war die umgekehrte Stimmführung geradezu unerhört. Und hier müssen wir nicht mit dem Schock des unerwarteten Moduswechsels zurechtkommen, sondern auch mit dem aggressiven Material, das unisono zwischen allen vier Interpreten dahinknurr und eine Art tragischer Szene auf der Opernbühne andeutet. Obwohl die Exposition recht bald nach Dur wechselt, wird die Ernsthaftigkeit weitgehend beibehalten, und es folgen verschiedene Formen von Erregung und hektischer Brillanz. In der Reprise, kurz nachdem das einleitende Material in der Tonika zurückgekehrt ist, finden sich Anzeichen von Milderung, aber erst gegen Ende scheint die Musik wahrhaftig eine neue Gangart einzuschlagen. G-Dur steigt aus der Turbulenz hervor, und wir hören die schlichteste Melodie, gesungen vor weiterer Pizzicato-Begleitung. Doch dieses Happyend ist womöglich nicht ganz, was es zu

sein scheint. Man könnte meinen, an diesem neuen Motiv sei etwas gewollt Witziges, und es scheint andeuten zu wollen, dass all das vorhergegangene Wirken in Moll nichts als eine melodramatische Pose war.

**Quartett op. 76 Nr. 2 in d-Moll,
"Quintenquartett"**

Wenn der Schluss des G-Dur-Quartetts eine gewisse Ambivalenz andeutet, kann über den Ton des *Allegro*, mit dem op. 76 Nr. 2 in d-Moll einsetzt, kein Zweifel herrschen. Es ist recht düster, geradezu grimmig, und verbunden mit einer der intensivsten Darbietungen der thematischen Knappheit, für die Haydn berühmt ist. Das Thema besteht effektiv aus vier Noten, vier langen Noten, die zwei Paare abfallender Quinten umfassen, und der Komponist geht daran, sie in jeden möglichen Winkel der Textur einzufügen. Er benutzt diese Noten mehr als *cantus firmus* denn als ein modernes Thema, in eindeutigem Verweis auf ältere, akademische Kompositionsweisen. Doch vom Ausdruck her ist nichts allzu altmodisches an der Atmosphäre, die oft voller Pathos ist, mit einem herausfordernd lauten Schluss. Wie nach solcher Intensität nicht anders zu erwarten, bietet der langsame Satz Entspannung, auch wenn es sich um den einzigen zweiten Satz in op. 76 handelt,

von dem das gesagt werden kann. Die Tempoangabe *Andante o più tosto allegretto* stellt ihn in eine besondere Kategorie, die es mit einer Anzahl nicht gar so langsamer Sätze teilt, wie sie von Haydn und Zeitgenossen wie Clementi und Mozart verfasst wurden. Es hat etwas Beschwingtes an sich, das noch deutlicher hervortritt, wenn das Material später im Satz in höchst kunstvoll gearbeiteter Form wiederkehrt. Im Mittelabschnitt wird die Wärme dieses Materials untergraben, wenn es einer Reihe harmonischer Abenteuer unterzogen wird, die einen wesentlich weniger beständigen Eindruck machen.

Die kompositionstechnische Strenge des Kopfsatzes kehrt im folgenden *Menuet* noch verstärkt zurück, der aus einem Kanon der beiden Violinen einerseits, der Bratsche und dem Cello andererseits besteht, wobei letzteres Paar von Anfang bis Ende genau das gleiche Material spielt, um einen Takt versetzt. Es gab in der Tat eine Wiener Tradition solcher Kanons in Menuetten, auch wenn das Verfahren dem Geist der Tanzform zu widersprechen scheint. Doch die Widersprüche können kaum deutlicher hervortreten als im vorliegenden Satz. Bei der Unerbittlichkeit des Materials und der Tatsache, dass die beiden Instrumentenpaare im Abstand von einer Oktave spielen, was

eine harsche Klangwelt erzeugt, kann es nicht verwundern, dass manche Hörer beim Bemühen, den Satz zu deuten, zu übernatürlichen Analogien griffen – daher der Beiname “Hexenmenuett”. In diesem Fall bietet das Trio keinen offensichtlichen Kontrast, da es zwischen Verbleib in Moll und Wechsel zu Dur schwankt, und wenn es sich für letzteres entscheidet, ist das Ergebnis eher brutal als brillant, mit sehr lauten, weit gespannten Akkorden, über denen die erste Violine einen eher mühevollen Diskant spielt.

Das Finale hält sich an d-Moll, wobei die Tonart angereichert wird mit Klängen, die wie Zigeunergeigentechniken klingen, sowie einigen exotischen Wendungen; doch trotz solchem Lokalkolorit bleibt ein eher geheimnisvoller Eindruck bestehen. Selbst wenn es sich gegen Ende nach Dur wendet, gibt es nichts, was der Leichtfertigkeit am Schluss des ersten Quartetts entspräche. Stattdessen bleibt eine gewisse schrille Brillanz, die mit dem rauen Gesamteindruck des Werks übereinstimmt.

**Quartett op. 76 Nr. 3 in C-Dur,
“Kaiserquartett”**

Op. 76 Nr. 3 in C-Dur beginnt mit einem noch brillanteren Satz von besonders kraftvoller Art. Etwas weniger auffällig als

beim ersten Satz von Nr. 2 ist es ebenfalls bestimmt von einem kurzen Motiv, in diesem Fall bestehend aus fünf Noten. Man hat behauptet, die Anfangstöne dieses Motivs, G – E – F – D – C, seien eine Umsetzung in Musik der Anfangsbuchstaben der Worte “Gott erhalte Franz den Kaiser”. Dieser musikalische Kode macht nur Sinn, wenn man den berühmten zweiten Satz in Betracht zieht, eine Gruppe von Variationen über Haydns gleichnamige Weise; das “Kaiserlied” selbst wurde später zur österreichischen Nationalhymne und ist heute mit anderem Text die Nationalhymne Deutschlands. Wir wissen, dass Haydns Lied erstmals im Februar 1797 aufgeführt wurde, und es erscheint wahrscheinlich, dass Haydn das ganze Quartett um diesen Variationsatz herum entwarf. Nach der einleitenden Darbietung durch die erste Violine spielen die anderen drei Interpreten die ganze Melodie intakt in den folgenden Variationen, jedes Mal in eine andere Textur gekleidet. Die vierte und letzte Variation bietet einen ätherischen Höhepunkt.

Das folgende *Menuet* ist eher auf subtile Weise spielerisch als robust, als sollte uns Zeit gelassen werden, uns vom vorhergehenden Satz zu erholen, und das Trio in der Tonart a-Moll, die Haydn aus irgendeinem Grund

selten benutzte, wird geradezu kryptisch. Es bewegt sich kaum von der Tonika weg, und im Mittelabschnitt wechselt Haydn statt der üblichen Modulation in verschiedene Tonarten einfach nach A-Dur. Er verwendet das einleitende Material des Trios, legt es jedoch weiter fest, so dass es rustikaler klingt; doch dank der *pianissimo* geführten Dynamik wirkt die Passage weit entfernt.

Keinerlei Untertreibung bestimmt die Eröffnung des letzten Satzes mit der Angabe *Presto*, der unerwartet nach Moll zurückwechselt – genau das Gleiche, das wir im Finale von Nr. 1 zu hören bekamen. Die Einleitung wechselt extravagante Akkorde mit einer sanft flehenden Figur ab, woraus gewissermaßen ein Kampf zwischen feuriger Figuration und lyrischem Flehen entsteht. Ersterer beherrscht mit erregendem Effekt einen Großteil des Satzes, doch scheint sie sich gegen Ende zu erschöpfen. An diesem Punkt tritt das lyrische Material hervor, um die Musik im wärmeren Dur weiterzuführen, ehe sie sich zuletzt zu einem majestätischen Schluss aufbaut.

**Quartett op. 76 Nr. 4 in B-Dur,
"Sonnenaufgang"**

In op. 76 Nr. 4 in B-Dur scheint der Komponist eine neue Art gefunden zu

haben, ein Musikwerk zu beginnen, indem er ein Motiv allmählich hervortreten lässt, statt es in einem Schub vorzustellen. Die Eröffnung ist ebenso sehr eine Sonorität wie eine thematische Einheit: Wir hören einen ausgehaltenen Akkord, den die erste Violine als Arabeske vorstellt, und diese Besonderheit scheint dem Werk seinen Beinamen gegeben zu haben: "Sonnenaufgang". Die Einleitung scheint sich ins Dasein zu komponieren, und sie endet nicht. Vielmehr wird sie unterbrochen von ihrem direkten Gegenteil, einer geschäftigen Figuration, die darauf aus zu sein scheint, den poetischen Moment beiseite zu wischen, Meditation durch Aktion zu ersetzen. Der Satz entwickelt dann eine Auseinandersetzung zwischen den beiden Gegensätzen. Wenn die Eröffnung zurückkehrt, diesmal als Seitenthema, wird das Ätherische noch durch die Umkehrung der Textur erhöht: Der extrem isolierte Dreiklang schafft einen Klangimbus, während das Cello die melodische Verzierung dieser Sonorität übernimmt. In der Durchführung werden Figuration und ausgehaltene Akkorde übereinander gelegt statt abgewechselt, und es scheint, als gehe das Eröffnungsmaterial daraus gestärkter hervor: Wenn es zurückkehrt, um den Beginn der Reprise zu markieren, enthält es dramatische

crescendi, die von neuer Entschlusskraft künden. Von diesem Punkt an ist die Figuration an Einfluss und Ausdehnung stark vermindert. Gegen Ende des Satzes ist sie auf zwei Takte kadenzierender Belebung reduziert, als sei das insgesamt das wahre Ausmaß ihrer Bedeutung. Aus dieser Perspektive erkennen wir, dass das Hervortreten des einleitenden Motivs in Wahrheit den gesamten Satz bestimmt.

Das *Adagio* verstärkt und reflektiert dieses Material, indem es die gleiche Art ausgehaltener Akkorde bietet, abgewechselt mit freien melodischen Arabesken. Hinzu kommt, dass die Textur kontrapunktische Stränge entwickelt, die nicht so sehr an barocke Polyphonie als an eine Art Gamben-Fantasia erinnern: Zollte Haydn der Musik Tribut, die er in England kennengelernt hatte? Das *Menuet* spielt mit einem Motiv, das dem Anfang des *Adagio* sehr ähnelt, und auch dieses setzt die satztechnische Argumentation aus dem ersten Satz fort, hier jedoch, indem es zu geschäftiger belebter Figuration zurückkehrt. Das Trio gebietet dem erneuten Erscheinen der Lebhaftigkeit seinen Einhalt. Es setzt die Eröffnung des Kopfsatzes ins Rustikale um – ein ausgehaltener Bordun unterliegt ein frei beweglichen Melodielinie, die zu einem seltsam modal klingenden

Schluss führt. Im Endeffekt erweist sich der Satz als schwer fassbares Stück, das die traditionellen volkstümlichen Akzente des Trios auf unerwartete Weise umsetzt.

Das Finale scheint darauf aus zu sein, die Intensität der in den ersten drei Sätzen dargelegten satztechnischen Argumentation zu ignorieren. Es gemahnt an einen ländlichen Tanz. Gerade wenn wir meinen könnten, dass eine entspannte dreiteilige Form ihrem Ende zugeht, beginnt sich der Tanz zu beschleunigen, und die Gesten werden immer glänzender, um den völlig unerwartet mitreißenden Schluss hervorzubringen. So hätte Paganini das Finale eines Streichquartetts gestaltet. Ohne jegliche Sentimentalität schließt Haydn das Werk ganz öffentlichkeitswirksam, nachdem er es mit einer Einladung an unser inneres Gehör begonnen hat.

Quartett op. 76 Nr. 5 in D-Dur

Ebenso unerwartet ist die Art, wie sich op. 76 Nr. 5 in D-Dur ankündigt, nämlich mit einem Thema, das man nicht mit der Eröffnung eines Sonatensatzes in Verbindung bringen würde. Und dieser Eindruck bestätigt sich, wenn das beschwingte Material eine Form einführt, die Aspekte von Variation und Dreiteiligkeit verbindet.

Nach dem eleganten ersten Abschnitt in D-Dur vermischt ein Mittelabschnitt samt Variation gewandte Stimmführung mit eher belebten Eskapaden. Diese scheinen etwas von dem vermehrten Filigran in der Rückkehr des Eröffnungsabschnitts auszulösen, und dies führt uns wiederum in einen ungewöhnlichen, schnelleren Schlussabschnitt – genau die Art unerwarteter Beschleunigung, die wir im Finale von Nr. 4 zu hören bekamen. Zuerst scheint es sich um eine Coda auf der Grundlage des Eröffnungsmaterials zu handeln, aber mit der Zeit bietet es eine Antwort in Dur auf einen erheblichen Teil des Materials im zweiten Abschnitt.

Dieses kontinuierliche *crescendo* an Aktivität leitet uns in einen langsamen Satz, der oft als Herzstück des Werks betrachtet wird. Bemerkenswert sind die abgelegene Tonart Fis-Dur, die romantische Ausführungsangabe *mesto* (traurig) und insbesondere die intensive Ausdruckskraft. Die Zeit scheint hier oft stillzustehen, ganz besonders kurz vor der Reprise, wenn erst die Bratsche und dann das Cello monologisieren, unter schwebenden wiederholten Noten der Violinen. Das *Menuet* kehrt zu dem warmen Lyrismus zurück, der zu Beginn des Kopfsatzes zu hören war, doch das

Trio in der Molltonikavariante weist ein geisterhaftes Cello-Ostinato auf – noch ein Trioabschnitt in Opus 76, der vom Charakter her bemerkenswert ambivalent ist. Der ganze Satz wirkt fast wie ein Intermezzo zwischen dem zehrenden *Largo* und dem forschenden Finale. Dieses *Presto* beginnt mit einem der am leichtesten begreiflichen Spielen des Komponisten mit Anfang und Ende. Die wiederholten Kadenz mit rhetorischen Lücken dazwischen gehören eindeutig ans Ende eines Satzes, nicht an den Anfang. Haydn scheint das anzuerkennen, wenn er den ersten Abschnitt nicht wiederholt und dann in der Reprise die Akkorde von Läufen der zweiten Violine übertönen lässt. Das bedeutet, dass die Akkorde nur zweimal richtig zu hören sind, ganz am Anfang und dann an ihrem angemessenen Platz. Dazwischen entfaltet sich eines von Haydns kraftvoll belebtesten Finales, befördert durch den ausgesprochen direkten Einsatz von volkstümlichem Material, einschließlich einiger buntbewegter Harmonien, die aus den wiederholten Bordunquinten aufgebaut sind, welche die Textur durchziehen.

Quartett op. 76 Nr. 6 in Es-Dur

In einem Opus, das vor originellen Elementen nur so strotzt, könnte op. 76 Nr. 6 in Es-Dur

den Gipfel darstellen. Doch es beginnt nicht sehr vielversprechend mit vier identischen rhythmischen Einheiten, in denen die einzige Abwechslung von der abwechselnden Dynamik von *piano* und *forte* kommt. Wie im Fall des Kopfsatzes von Nr. 5 wird rasch deutlich, dass wir nicht die übliche Sonatensatzform hören werden. Stattdessen entfaltet sich ein Variationsatz von recht seltsam trockener Art. Das alles macht erst Sinn, wenn – wiederum wie im ersten Satz von Nr. 5 – das Tempo zunimmt und damit eine Doppelfuge einsetzt, ein verblüffendes Resultat. Die Fuge weicht mit der Zeit einer Ausarbeitung des letzten Teils des Themas, immer noch in dem schnelleren Tempo.

Das Gefühl des Geheimnisvollen wird im zweiten Satz noch erhöht. Vom Komponisten als *Fantasia* bezeichnet, steht er in der Tonart H-Dur, eine entlegene, aber terzenverwandte Tonartwahl, die Haydn gegen Ende seiner Laufbahn zunehmend bevorzugte. In Wahrheit steht jedoch nur die zweite Hälfte des *Adagio* in H; die erste Hälfte trägt wiederum verblüffenderweise keine Tonartvorzeichnung. In gewisser Weise kann das kaum überraschen, denn nach der anfänglichen Doppelperiode in H streift die Harmonik weit umher, als sei sie darauf bedacht, das harmonische Universum zu erkunden. Dieser langsame Satz,

sowohl ergreifend als auch irgendwie fern, könnte ebenfalls auf eine ältere Welt englischer Musik verweisen. H.C. Robbins Landon hörte darin "Anklänge an Purcell". Wenn dies eine angemessene Erklärung ist, könnte sie auch erheblich dazu beitragen, den eher seltsamen Stil und dessen Texturen im ersten Satz als eine andere Art der Wiederbelebung "Alter Musik" zu erklären.

Dem könnte weiteres Gewicht beigemessen werden durch das Trio des dritten Satzes, dem Haydn den altmodischen Namen *Alternativo* gibt. Es bedient sich einer ungewöhnlichen Art von Polyphonie; wie Donald Tovey schreibt, besteht es

ganz aus der Tonart Es in jambischem Rhythmus, abfallend und aufsteigend in Kontrapunkten so zahlreich und himmlisch wie die Engel auf der Jakobsleiter.

Über das *Menuet* kann es jedoch keinen Zweifel geben: Es steht ganz in Haydns Scherzstil auf dem neuesten Stand, was den Titel des Abschnitts eher ironisch erscheinen lässt.

Während das Finale ebenfalls modern gestaltet ist, könnte es sich vielleicht um den unerklärlichsten Satz von allen handeln, wenn man die fieberhaften Spiele betrachtet, die er mit rhythmischer Verschiebung treibt. Jeder Hörer, der sich sicher durch

die Ereignisse der zentralen Durchführung zählen kann, muss eine äußerst zuverlässige innere Uhr besitzen, denn Haydn tut alles erdenklich mögliche, um uns von der Spur seiner 3/4-Taktvorzeichnung abzubringen. Derart extravagante Rhythmusmanipulation bedarf auch eines erheblichen Maßes an "Durcharbeitung" des Materials, und das geht eindeutig mit dem satztechnischen Modus des restlichen Werks zusammen. Ganz gleich, ob wir ein Argument verspüren können, das sich durch das ganze Werk zieht, so besteht doch kein Zweifel daran, dass dieses Quartett eines der faszinierendsten Musikwerke bleibt, das Haydn je der Welt geschenkt hat.

© 2016 W. Dean Sutcliffe
Übersetzung: Bernd Müller

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

String Quartet Competition in Italien und der Ensemble-Preis bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern in Deutschland. Das Doric String Quartet tritt regelmäßig in einigen der angesehensten Konzertsäle Europas auf, darunter das Concertgebouw Amsterdam, das Konzerthaus Wien, die Alten Oper Frankfurt, die Laeishalle in Hamburg und De Singel in Antwerpen auf. Eine besonders enge Beziehung besteht auch zur Londoner Wigmore Hall, wo es kürzlich an einer Würdigung der Musik von Brett Dean mitwirkte. Tourneen führen das Ensemble alljährlich nach Nordamerika, wo Auftritte im Frick Museum in New York, in der Library of Congress und der Phillips Collection in Washington D.C. sowie in der Vancouver Recital Society zu den Highlights zählten. Das Doric String Quartet war außerdem zu Gast beim Carinthischen Sommer und auf den Festivals in Mecklenburg-Vorpommern, West Cork, Delft, Grafenegg, Schwetzingen und Incontri in Terra di Siena. Das Ensemble hat mit Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Alexander Melnikov, Andreas Haefliger, Daniel Müller-Schott, Chen Halevi, Alina Ibragimova und Cédric Tiberghien zusammengearbeitet. Bemerkenswerte Engagements für künftige Konzerte umfassen Recitals im Concertgebouw in Amsterdam,

im Berliner Konzerthaus, im Wiener Musikverein sowie in der New Yorker Carnegie Hall. Außerdem wird das Quartett für mehrere Aufführungen in die Wigmore Hall zurückkehren, unter anderem mit einem vollständigen Zyklus der Quartette op. 76 von Haydn. Ferner sind Auftritte auf dem Storioni Kammermusik-Festival in den Niederlanden und dem Risor Kammermusik-

Festival in Norwegen geplant. Das Doric String Quartet hat seit 2010 einen Exklusivvertrag mit Chandos Records und bei diesem Label gefeierte CDs mit Werken von Haydn, Schubert, Schumann, Chausson, Korngold, Janáček, Martinů und Walton eingespielt, die ihm zwei *Gramophone*-Award-Nominierungen eingebracht haben. www.doricstringquartet.com



Haydn: Quatuors à cordes, op. 76

Introduction

L'opus 76 se trouve être le dernier cycle complet de six quatuors composé par Haydn. Bien qu'ils aient été écrits pendant les années 1796 – 1797, il ne furent publiés qu'en 1799. C'est peut-être parce qu'ils répondaient à la commande du comte Joseph Erdödy, et de telles dispositions impliquaient souvent, comme dans le cas présent, une période pendant laquelle les œuvres étaient réservées de manière exclusive à l'usage et au plaisir du commanditaire. Haydn avait conclu un accord semblable avec le comte Anton Georg Apponyi, qui lui avait commandé les recueils de six quatuors précédents de l'opus 71 et 74. L'époque de la composition de l'opus 76 coïncidait avec son travail sur *Die Schöpfung* (La Création) ainsi que les premières de ses six messes écrites pour le jour de fête de la princesse Maria Josepha Hermenegild Esterházy, et on peut facilement imaginer que de telles préoccupations compositionnelles allaient influencer la genèse des quatuors. Cependant, ceci ne pourrait être assimilé à la prédominance d'un "caractère d'opus" particulier, comme il est possible de le

maintenir pour certains recueils précédents de Haydn. Plutôt – et à l'instar de l'opus 20, également enregistré récemment par le Quatuor Doric (CHAN 10831(2)) – les quatuors semblent particulièrement remarquables en raison de leur pure variété. S'ils empruntent quelque chose à des œuvres telles que *Die Schöpfung*, c'est la diversité des références stylistiques, le sentiment de traverser tout un univers de possibilités musicales. Des éléments savants et rustiques, par exemple, reçoivent des traitements exceptionnellement vivants, et il y a également des passages d'une réelle grandeur, comme de la plus profonde intimité.

Quatuor, op. 76 no 1, en sol majeur

Si les puissants accords qui ouvrent l'op. 76 no 1, en sol majeur, suggèrent l'idée de grandeur, cette impression est rapidement dissipée par ce qui suit. En effet, nous entendons une mélodie au violoncelle, mais sans aucun accompagnement, suivi par l'alto qui continue seul au premier plan. Seulement à partir de cet endroit entendons-nous plus d'un seul instrument à la fois, en

un contrepoint à deux voix, et il pourrait sembler que Haydn nous présente un genre de fugue très peu orthodoxe. Et pourtant, tout cela se fonde sur un matériau sonore très plaisant, ce qui produit une combinaison étrange de modeste et de savant. Suit un matériau beaucoup plus affirmé, et la manière dont celui-ci se mélange avec des mélodies tendrement lyriques réapparaîtra dans le premier mouvement du Quatuor, op. 76 no 4. L'*Adagio sostenuto* qui suit possède un ton beaucoup plus intime, et fait alterner un thème en forme de cantique avec un genre d'écriture *cantabile* très caractéristique du compositeur: l'effet est plus rêveur que mélodieux, et présente plusieurs formes de dialogue entre le violoncelle et le premier violon, tandis que les voix intérieures offrent un accompagnement apaisant. Le Menuet retrouve un ton plus extraverti, et son indication de tempo *Presto* nous informe qu'il ne s'inspire pas tellement de la danse de cour française, mais qu'il est plutôt un prototype de scherzo. Il possède un brio rythmique nerveux qu'aucun autre compositeur ne saurait égaler, et pour donner du répi à l'auditeur entre ses deux présentations, Haydn insère un Trio détendu et rustique au cours duquel le premier violon fait des cabrioles au-dessus de l'accompagnement en *pizzicato*.

Le contraste saisissant entre les matériaux entendus jusqu'à présent dans le quatuor est encore plus frappant quand le Finale commence. Faisant preuve d'une véritable innovation, Haydn écrit le mouvement dans la tonique mineure. Alors qu'il était habituel, par exemple, qu'une œuvre en sol mineur conduise à un finale en sol majeur, le contraire était quasi inconnu. Et ici, nous devons non seulement nous adapter au choc de ce changement imprévu de tonalité, mais également au caractère agressif du matériau sonore, grognant à l'unisson parmi les quatre instrumentistes, et suggérant une sorte de scène tragique d'opéra. Tandis que l'exposition module assez rapidement dans le ton majeur, l'air sérieux est plus ou moins maintenu, et diverses formes d'agitation et d'éclat fiévreux suivent. Dans la réexposition, peu après le retour du matériau du début à la tonique, des signes d'adoucissement se font entendre, mais c'est seulement près de la fin que la musique semble véritablement changer de vitesse. La tonalité de sol majeur émerge de la turbulence, et nous entendons la plus simple des mélodies chantant avec un autre accompagnement en *pizzicato*. Pourtant, cette conclusion joyeuse n'est peut-être pas tout à fait ce qu'elle paraît. Cette nouvelle idée possède quelque chose de facétieux, car

elle semble suggérer que toute l'activité dans le mode mineur entendue auparavant était simplement une pose mélodramatique.

**Quatuor, op. 76 no 2, en ré mineur,
"Quinten"**

Si la conclusion du Quatuor en sol majeur suggère une certaine ambivalence, le ton de l'*Allegro* qui ouvre l'op. 76 no 2, en ré mineur ("Les Quintes"), ne laisse place à aucun doute. Il est assez intimidant, sombre même, et cela est lié à l'un des déploiements les plus intenses de l'économie thématique pour laquelle Haydn est célèbre. Le thème est constitué de quatre notes, quatre longues notes qui dessinent deux paires de quintes descendantes, et le compositeur s'attache à les travailler dans tous les recoins possibles de la texture. Se tournant nettement vers des procédés savants plus anciens, il traite ces notes davantage comme un *cantus firmus* plutôt que comme un thème moderne. Et pourtant, l'atmosphère n'a rien de trop ancien sur le plan expressif, la musique étant souvent pleine de pathos, et se terminant de manière bruyante et défiante. Comme l'on pourrait s'y attendre après une telle intensité, le mouvement lent apporte une détente, bien que ce soit le seul deuxième mouvement de tout l'opus 76 auquel ce qualificatif pourrait

s'appliquer. Son indication de tempo, *Andante o più tosto allegretto*, le place dans une catégorie spéciale partagée par un certain nombre de mouvements pas réellement lents écrits par Haydn et ses contemporains, tels que Clementi ou Mozart. Sa démarche fait preuve d'un certain bondissement, qui devient encore plus manifeste quand le matériau revient sous une forme très élaborée plus tard dans le mouvement. Dans la section centrale, le caractère chaleureux de ce matériau est ébranlé quand il traverse une série d'aventures harmoniques, ce qui produit une impression beaucoup moins stable.

La sévérité technique du premier mouvement revient avec vengeance dans le Menuet qui consiste en un canon entre les deux violons d'une part, et l'alto et le violoncelle d'autre part, ces derniers jouant exactement le même matériau que les violons décalé d'une mesure, du début à la fin. Il existait en fait une tradition viennoise de ce genre d'écriture canonique dans les menuets, même si le procédé semble contredire l'esprit de danse de la forme. Mais cette contradiction aurait pu rarement être plus prononcée que dans le cas présent. Étant donné le caractère implacable du matériau et le fait que les deux paires d'instruments jouent à une octave de distance, produisant ainsi une sonorité âpre,

il n'est pas étonnant que certains auditeurs aient fait appel à des analogies empruntées au surnaturel pour tenter d'expliquer ce morceau – d'où le surnom de "Menuet des Sorcières". Le Trio n'apporte pas ici de contraste direct, car il hésite entre rester dans le ton mineur et moduler dans le majeur; et quand il se décide à passer dans le ton majeur, le résultat est davantage brutal que brillant, avec des accords larges et très sonores au-dessus desquels le premier violon ajoute un contrechant avec un certain effort.

Le Finale reste en ré mineur, la tonalité épicée par ce qui sonne comme des techniques violonistiques tziganes et plusieurs tournures de phrases exotiques; cependant, malgré une telle couleur locale, il préserve une apparence quelque peu énigmatique. Même quand il module dans le ton majeur près de la fin, l'effet ne possède rien de la légèreté avec laquelle se termine le Quatuor no 1. Au lieu de cela, il présente un certain éclat strident, qui s'accorde avec la dureté de caractère de l'œuvre en son entier.

Quatuor, op. 76 no 3, en ut majeur, "Kaiser"
L'op. 76 no 3, en ut majeur ("L'Empereur"), commence avec un mouvement encore plus brillant, et d'un genre particulièrement musclé. De manière un peu moins voyante

que dans le premier mouvement du Quatuor no 2, il est également dominé par un court motif, ici constitué de cinq notes. Il a été suggéré que les notes initiales de ce motif, G – E – F – D – C (sol, mi, fa, ré, ut), sont une traduction musicale des premières lettres des paroles "Gott erhalte Franz den Kaiser". Ce code musical prend seulement sens si nous considérons le célèbre deuxième mouvement, qui est une série de variations sur la mélodie de ce nom de Haydn. La mélodie elle-même, le "Kaiserlied", deviendra plus tard l'hymne national autrichien et, avec des paroles différentes, elle est aujourd'hui l'hymne national allemand. Nous savons que le lied de Haydn fut chanté pour la première fois en février 1797, et il est probable que dans ce cas, le compositeur ait conçu le quatuor tout entier autour de ce mouvement en forme de variations. Après l'exposition initiale au premier violon, les trois autres instruments jouent la mélodie entière dans les variations suivantes, chaque fois parée d'une texture différente. La quatrième et dernière variation représente un point culminant éthéré.

Le Menuet qui suit est subtilement joueur plutôt que robuste, comme s'il cherchait à nous donner assez de temps pour nous remettre du mouvement précédent, tandis que le Trio, dans la tonalité de la mineur, rarement

utilisée par Haydn pour quelque raison, devient véritablement énigmatique. Il bouge à peine de sa tonique, et dans la section centrale, au lieu des modulations habituelles dans d'autres tonalités, Haydn passe simplement en la majeur. Il utilise le matériau du début du Trio en le modifiant pour lui donner une sonorité plus rustique; cependant, la nuance *pianissimo* confère à ce passage un sentiment de distance.

Il n'y a aucune réserve dans le début du mouvement final noté *Presto*, et qui module de manière inattendue dans la tonalité mineure – le même procédé entendu dans le Finale du Quatuor no 1. Le début fait alterner des accords flamboyants avec une figure douce et implorante, et met en place quelque chose comme un combat entre une fougueuse écriture rapide et des supplications lyriques. Pendant la plus grande partie du mouvement, l'écriture rapide domine et produit un effet grisant, mais elle semble s'épuiser près de la fin. À ce point, le matériau lyrique intervient pour guider la musique dans le ton majeur plus chaleureux, avant un dernier tour conduisant à la conclusion majestueuse.

Quatuor, op. 76 no 4, en si bémol majeur, "Sonnenaufgang"

Dans l'op. 76 no 4, en si bémol majeur, le compositeur semble trouver une nouvelle

manière de commencer une œuvre musicale en laissant une idée émerger plutôt qu'en la présentant entièrement tout de suite. Le début est autant une sonorité qu'une entité thématique: nous entendons un accord soutenu, que le premier violon exprime sous la forme d'une arabesque, et ces éléments semblent avoir provoqué le surnom de l'œuvre, "Lever de soleil". Le début donne l'impression de se composer lui-même, et il ne se termine pas. Au contraire, il est interrompu par son opposé absolu: l'écriture animée qui suit semble mettre à l'écart le moment poétique, et remplacer la méditation par l'action. Le mouvement développe alors un argument entre ces deux opposés. Quand le début revient, maintenant traité comme second sujet, son caractère éthéré est renforcé par l'inversion de sa texture: l'accord isolé de trois sons aigus produit un halo sonore tandis que le violoncelle se charge de l'embellissement mélodique de cette sonorité. Pendant le développement, l'écriture animée et les accords soutenus sont superposés et non pas alternés, et le matériau du début semble en sortir avec plus de force: quand il revient pour marquer le début de la réexposition, il présente des *crescendi* dramatiques qui témoignent d'une conviction toute nouvelle. À partir de ce moment,

l'influence et l'étendue de l'écriture animé est considérablement réduite. Tout près de la fin, elle est confinée à deux mesures de cadence rapide, comme si s'était la véritable dimension de sa signification en premier lieu. Dans cette perspective, nous voyons que l'émergence de l'idée du début s'est en fait emparée de l'ensemble du mouvement.

L'Adagio intensifie et reflète ce matériau, offrant ainsi les mêmes genres d'accords soutenus entrecoupés par des arabesques mélodiques libres. De plus, la texture développe des lignes contrapuntiques qui rappellent moins la polyphonie baroque que quelque chose ressemblant à une fantasia pour violes de gambe: Haydn a-t-il rendu un hommage à la musique qu'on lui avait montrée en Angleterre? Le Menuet joue avec un motif très semblable à celui qui ouvre *L'Adagio*, et poursuit lui aussi l'argument créé par la texture mise en place dans le premier mouvement, mais ici en reprenant l'écriture animée. Le Trio ralentit ce renouveau d'animation. Il traduit le début du premier mouvement en termes rustiques, un bourdonnement soutenu supportant une ligne mélodique libre qui conduit à une conclusion à la sonorité étrangement modale. En fin de compte, le mouvement se présente comme un spécimen plutôt insaisissable, utilisant les

accents folkloriques traditionnels de la section du Trio de manière assez inattendue.

Le Finale semble ignorer l'intensité de l'argument créé par la texture développée dans les trois premiers mouvements, et suggère une danse campagnarde. Mais juste au moment où nous pourrions penser qu'une structure ternaire détendue touche à sa fin, la danse s'accélère, et les gestes deviennent de plus en plus brillants, produisant une conclusion exaltante des plus inattendues. Voilà comment Paganini aurait terminé un finale de quatuor à cordes. Sans la moindre trace de sentimentalité, Haydn termine l'œuvre de la manière la plus publique possible, après l'avoir commencée par une invitation à notre oreille intérieure.

Quatuor, op. 76 no 5, en ré majeur

L'op. 76 no 5, en ré majeur, est tout aussi inattendu dans la manière de se présenter, avec un thème qui clairement n'est pas du genre à ouvrir un mouvement de forme sonate. Il maintient cette suggestion avec un matériau au rythme balancé introduisant une forme qui combine variations et aspects ternaires. Après l'élégante première section en ré majeur, un passage central dans la tonique mineure traité en variation mélange une éloquente écriture polyphonique avec des

escapades plus animées. Celles-ci semblent susciter une partie du filigrane supplémentaire pendant le retour de la section d'ouverture, qui à son tour conduit à une section finale inhabituelle plus rapide – exactement le genre d'accélération imprévue entendue dans le Finale du Quatuor no 4. Elle semble d'abord être une coda fondée sur le matériau du début, mais elle finit par fournir une réponse dans la tonalité majeure à la plupart du matériau de la section centrale.

Ce *crescendo* continu d'activité nous conduit à un mouvement lent souvent considéré comme le cœur de l'œuvre. Il est remarquable par sa tonalité éloignée, fa dièse majeur, par sa romantique indication d'interprétation, *mesto* (triste), et par-dessus tout par son intense puissance expressive. Le temps semble souvent s'arrêter, nulle part plus que juste avant la réexposition, quand l'alto puis le violoncelle soliloquent au-dessous des notes répétées des violons. Le Menuet retrouve le lyrisme chaleureux entendu au début du premier mouvement, mais le Trio, dans la tonique mineure, présente un ostinato de violoncelle fantômatique – encore une autre section en trio de l'opus 76 qui révèle un caractère remarquablement ambivalent. Le mouvement en son entier fonctionne presque à la manière d'un intermezzo entre

le *Largo* languissant et le Finale fringant. Ce *Presto* débute par l'un des jeux de "commencer et finir" du compositeur les plus faciles à saisir. Les cadences répétées, entrecoupées de silences rhétoriques, appartiennent clairement à la fin d'un mouvement, et non pas à son début. Haydn semble l'admettre d'autant plus quand il omet de répéter la première section, puis quand il permet aux accords d'être envahis par les traits rapides du second violon pendant la réexposition. Cela signifie que les accords ne sont entendus correctement qu'à deux reprises, au tout début puis à leur juste place. Entre-deux se déroule l'un des finales athlétiques les plus grisants de Haydn, soutenu tout du long par l'usage très direct d'un matériau de style folklorique, incluant des harmonies colorées construites à partir du bourdonnement des quintes répétées qui courent à travers la texture.

Quatuor, op. 76 no 6, en mi bémol majeur

Dans un recueil qui déborde de traits originaux, l'op. 76 no 6, en mi bémol majeur, pourrait bien être le couronnement. Et pourtant, il commence de manière presque peu prometteuse avec quatre unités rythmiques identiques dans lesquelles la seule variété est produite par l'alternance des nuances *piano* et *forte*. Comme dans le cas du premier

mouvement du Quatuor no 5, il est bientôt évident que nous n'entendrons pas la forme sonate habituelle. Au lieu de cela, c'est un mouvement avec variations qui se déroule, et d'un genre assez bizarrement sec. Il ne commence à faire vraiment sens – de nouveau comme dans le premier mouvement du no 5 – qu'au moment où le tempo s'accélère, et conduit à une double fugue, un résultat étonnant. La fugue cède finalement la place à une élaboration de la dernière partie du thème, jouée dans le même tempo plus rapide.

Le sentiment de mystère s'accroît dans le deuxième mouvement. Intitulé *Fantasia* par le compositeur, il est en si majeur, un choix de tonalité éloignée, mais reliée à une distance de tierce que Haydn allait privilégier de plus en plus vers la fin de sa carrière. En réalité, seule la seconde partie de cet *Adagio* est en si majeur; la première moitié, de manière encore plus étonnante, ne possède pas d'armature à la clé. En un sens, cela est à peine surprenant, car après la double période initiale en si, les harmonies errent très loin, comme si elles cherchaient à explorer l'univers harmonique. Émouvant et pourtant quelque peu distant, ce mouvement lent fait peut-être également allusion au monde plus ancien de la musique anglaise. H.C. Robbins Landon entendait ici des "échos de Purcell". Si cette

proposition est raisonnable, elle permettrait aussi d'expliquer d'une certaine façon le style et les textures plutôt étranges du premier mouvement comme une autre forme de renouveau de "musique ancienne".

Cette idée pourrait être renforcée par le trio du troisième mouvement, auquel Haydn donne l'ancienne désignation *Alternativo*. Il se livre à une forme polyphonique inhabituelle; selon les termes de Donald Tovey, il est

entièrement constitué de la gamme de mi bémol en rythmes iambiques, descendante et ascendante avec des contrepoints aussi multiples et célestes que les anges de l'échelle de Jacob.

En ce qui concerne le Menuet, il ne peut cependant y avoir aucun doute: il s'inscrit fermement dans le style scherzo de Haydn le plus récent, et se moque plutôt du titre qui lui est donné.

Tandis que le caractère du Finale est également moderne, il pourrait bien être le mouvement plus inexplicable de tous en raison des jeux fiévreux qu'il joue avec les déplacements rythmiques. Tout auditeur capable de compter sans se perdre au travers des événements du développement de la section centrale doit posséder une horloge interne très fiable, car Haydn fait tout son possible pour nous mettre hors de la piste

de sa mesure à 3 / 4. Une manipulation du rythme aussi extravagante nécessite également une bonne dose de “travail” sur le matériau, et cela s’inscrit bien dans le climat technique du reste de l’œuvre. Que nous puissions ou non découvrir le sens de l’argument poursuivi tout au long de l’œuvre, il ne fait aucun doute que ce quatuor demeure l’un des objets musicaux les plus fascinants que Haydn ait lâché dans le monde.

© 2016 W. Dean Sutcliffe
Traduction: Francis Marchal

Salué par le magazine *Gramophone* comme de “l’un des meilleurs jeunes quatuors à cordes” dont les membres sont “des musiciens qui ont des choses fascinantes à dire”, le **Quatuor Doric** s’est imposé comme l’une des plus importants jeunes quatuors de Grande-Bretagne. Il a obtenu de nombreuses récompenses, notamment le premier prix au Concours international de musique de chambre d’Osaka, le deuxième prix au Concours international de quatuors à cordes Premio Paolo Borciani en Italie et le prix des ensembles aux Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, en Allemagne. Il se produit régulièrement dans les salles prestigieuses d’Europe parmi lesquelles le Concertgebouw d’Amsterdam, la Konzerthaus

de Vienne, l’Alte Oper à Francfort, la Laeiszhalle à Hambourg et De Singel à Anvers. Le Quatuor entretient également des liens particulièrement étroits avec le Wigmore Hall de Londres, où il a récemment participé à une célébration de la musique de Brett Dean. Il effectue chaque année des tournées de concerts en Amérique du Nord, où il s’est notamment produit au Frick Museum de New York, à la Library of Congress et à la Phillips Collection de Washington D.C., et à la Vancouver Recital Society. Il s’est également fait entendre dans les festivals suivants: Carinthischer Sommer, Mecklenburg-Vorpommern, West Cork, Delft, Grafenegg, Schwetzingen et aux Incontri in Terra di Siena. Il a collaboré avec Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Alexander Melnikov, Andreas Haefliger, Daniel Müller-Schott, Chen Halevi, Alina Ibragimova et Cédric Tiberghien. Parmi ses importantes prestations à venir figurent des récitals au Concertgebouw d’Amsterdam, à la Konzerthaus de Berlin, au Musikverein de Vienne, et au Carnegie Hall de New York. Le Quatuor reviendra au Wigmore Hall pour plusieurs concerts, parmi lesquels un cycle complet des Quatuors, op. 76, de Haydn, et il se produira au Festival de musique de chambre de Storioni aux Pays-Bas et au Festival de musique de chambre de Risør en Norvège.

Enregistrant exclusivement chez Chandos Records depuis 2010, le Quatuor Doric a fait paraître des CD d'œuvres de Haydn, Schubert, Schumann, Chausson, Korngold,

Janáček, Martinů et Walton, qui ont remporté un immense succès et lui ont valu deux nominations aux *Gramophone* Awards. www.doricstringquartet.com



George Garnier

Also available



CHAN 10831(2)

Haydn
String Quartets, Op. 20
—

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

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

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

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



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

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

Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Robert Gilmour
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 12 and 13 June 2015 (String Quartets, Op. 76 Nos 1, 5, and 6) and 26–28 July 2015 (other works)
Front cover Photograph of Doric String Quartet by George Garnier
Back cover Photograph of Doric String Quartet by George Garnier
Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2016 Chandos Records Ltd
© 2016 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

George Garnier



HAYDN: STRING QUARTETS, OP. 76 – Doric String Quartet

CHANDOS
CHAN 10886(2)

CHANDOS DIGITAL

2-disc set **CHAN 10886(2)**

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732 – 1809)

STRING QUARTETS, OP. 76

COMPACT DISC ONE

- 1-4 **QUARTET, OP. 76 NO. 1** (HOB. III: 75) **24:28**
IN G MAJOR • IN G-DUR • EN SOL MAJEUR
- 5-8 **QUARTET, OP. 76 NO. 2 'QUINTEN'** (HOB. III: 76) **22:45**
IN D MINOR • IN D-MOLL • EN RÉ MINEUR
- 9-12 **QUARTET, OP. 76 NO. 3 'KAISER'** (HOB. III: 77) **29:11**
IN C MAJOR • IN C-DUR • EN UT MAJEUR

TT 76:44

COMPACT DISC TWO

- 1-4 **QUARTET, OP. 76 NO. 4 'SONNENAUFANG'**
(HOB. III: 78) **25:13**
IN B FLAT MAJOR • IN B-DUR • EN SI BÉMOL MAJEUR
- 5-8 **QUARTET, OP. 76 NO. 5** (HOB. III: 79) **20:10**
IN D MAJOR • IN D-DUR • EN RÉ MAJEUR
- 9-12 **QUARTET, OP. 76 NO. 6** (HOB. III: 80) **24:33**
IN E FLAT MAJOR • IN ES-DUR • EN MI BÉMOL MAJEUR

TT 70:16

DORIC STRING QUARTET

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

© 2016 Chandos Records Ltd © 2016 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

HAYDN: STRING QUARTETS, OP. 76 – Doric String Quartet

CHANDOS
CHAN 10886(2)