

# *'Tis too late to be wise*

String quartets before the string quartet

## KITGUT QUARTET

AMANDINE BEYER | JOSÈPHE COTTET  
NAAMAN SLUCHIN | FRÉDÉRIC BALDASSARE





# 'Tis too late to be wise

## String quartets before the string quartet

	HENRY PURCELL (1659-1695)				
1	<b>Fantasia a 4 no. 8</b> , Z. 742	3'20	12	<b>Fantasia a 4 no. 2</b> , Z. 736	2'56
	Extr. 9 Fantasias Z. 735-43			Extr. 9 Fantasias Z. 735-43	
	G Major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur			B-flat Major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur	
2	<b>Curtain Tune on a ground</b>		13	<b>Fairest Isle</b>	2'19
	Extr. The History of Timon of Athens, Z. 632	1'58		Extr. King Arthur, Z. 628	
	MATTHEW LOCKE (1621/23-1677)			MATTHEW LOCKE	
3	<b>Curtain Tune</b>			<b>Consort of Four Parts, Suite No. 1</b> (extr.)	
	Extr. The Tempest	3'56		(D Minor / <i>ré mineur</i> / d-Moll)	
	<b>Consort of Four Parts, Suite no. 2</b>		14	II. Courante	1'03
	D Major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur		15	III. Ayre	1'42
4	I. Fantazie	3'27		HENRY PURCELL	
5	II. Courante	0'55	16	<b>Hornpipe</b>	1'21
6	III. Ayre	1'38		Extr. King Arthur, Z. 628	
7	IV. Saraband	1'22	17	<b>Pavan</b> , Z. 752	4'40
	JOSEPH HAYDN (1732-1809)			G minor / <i>sol mineur</i> / g-Moll	
	<b>String Quartet op. 71 no. 2</b> , Hob. III:70		18	<b>Chacony</b> , Z. 730	3'57
	D Major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur			G minor / <i>sol mineur</i> / g-Moll	
8	I. Adagio	6'08		JOHN BLOW (1649-1708)	
9	II. Adagio cantabile	5'01	19	<b>Act Tune</b>	2'03
10	III. Menuetto. <i>Allegro</i> - Trio	1'54		Extr. Venus and Adonis	
11	IV. Finale. <i>Allegretto</i>	3'24			

### KITGUT QUARTET

AMANDINE BEYER, *violin*

NAAMAN SLUCHIN, *violin*

JOSÈPHE COTTET, *viola*

FRÉDÉRIC BALDASSARE, *cello*

## Les origines du quatuor selon la famille des Kitgut

Il est facile de prendre son instrument et de se mettre à jouer avec trois amis. Ou sept. Ou plus... Prendre la plume à quatre ou parler en même temps serait beaucoup plus confus. C'est ce qui fait la magie de la musique, qui surmonte tous les obstacles des différents idiomes et la cacophonie des discours superposés.

Pour parler des Kitgut, de nos espoirs et de nos enjeux, nous avons donc choisi de demander à deux personnages emblématiques de notre famille musicale, Jeanne Roudet et Olivier Fourés, d'écrire quelques mots sur notre formation et sur notre programme "Tis too late to be wise". Nous vous laissons en leur compagnie...

AMANDINE BEYER

Interroger les origines du quatuor à cordes c'est renouer avec une pratique sociale aux antipodes de l'académisme figé des salles de concerts et des enregistrements en studio. C'est en effet comme métaphore de la conversation que la musique de chambre se développe au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans le même contexte privé des salons. Comme divertissement, elle revêt la même part d'imprévu et d'improvisation qui garantit l'interaction entre les protagonistes et la participation active des auditeurs. Ainsi, à l'heure où le quatuor n'a pas encore fixé sa forme, il est déjà fortement goûté, non pour l'intellectualité et l'abstraction qu'on lui prêtera plus tard comme parangon de la musique pure, mais comme substitut d'un dialogue animant des voix individuelles qui réagissent les unes aux autres dans la spontanéité de l'instant.

JEANNE ROUDET,  
musicologue à la Sorbonne

## Time over

“Ainsi, ce sont bien nos ancêtres qui sont à l'origine de nos  
mauvaises passions !” – CHARLES DARWIN, *Carnet de notes*, 1838

Faute de savoir où l'on va, on regarde d'où l'on vient. On n'y voit guère mieux, certes, mais on aperçoit tout de même des choses, qui, lorsqu'elles éveillent quelque passion, sont vite prises pour des repères dans tant de brume. On les agence, les conserve, les protège, les ordonne comme on peut, chronologiquement, génériquement, dans l'espoir de retrouver le fil qui les unirait, d'expliquer en somme leur existence, donc la nôtre. On construit ainsi l'Histoire.

Ce n'est pas simple. Car d'abord on ne voit pas tous les mêmes choses, car ensuite on n'a pas la même façon de les voir, car enfin, le plus gênant, on les voit souvent avec les yeux d'autrui ; un "autrui" qui peut parfois, pris de motivations quelque peu douteuses, les modifier, en camoufler, en faire disparaître et même en inventer de toutes pièces. Méfiance !

Prenez le cas du quatuor à cordes. Voici une formation/forme des plus définies, des plus "classiques" : deux violons, un alto et un violoncelle qui se rassemblent sur quatre mouvements, un vaste, un lyrique, un rythmique et un enlevé. Comme la symphonie. Le concept est clair aussi : Goethe, à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle, parle de "discussion entre quatre personnes intelligentes" et quand Beethoven étire la forme dans tous les sens, on commence à voir quatre solistes qui aspirent à n'avoir qu'une voix, une espèce de piano à huit mains en somme, paradoxe apparemment nécessaire à la tension inhérente au genre. On n'hésite alors guère à brandir cette musique "pure" face aux élucubrations descriptives trouvées chez Liszt ou Berlioz. Ne parlons même pas de l'opéra. Bartók parvient néanmoins à éloigner le quatuor de cet étendard en le portant vers ce que certains considèrent un "laboratoire de formes". Il pousse si loin l'expérimentation instrumentale et l'expression intimiste qu'il déconseillait vivement l'interprétation de ses six quatuors en public, tant ils reflétaient une grande souffrance. Bref, "le" quatuor, c'est sérieux ! Et même ceux qui, comme Fauré, Debussy, Chostakovitch, Messiaen ou Ligeti, y recherchent des atmosphères plus impressionnistes, ne peuvent que composer en contrepoint de l'imposant modèle. Boulez allégera d'ailleurs son catalogue du seul *Livre pour quatuor*, sentant le genre trop fortement lié à une époque révolue, un genre prêt pour le musée.

Aujourd'hui, à une époque où fonder un quatuor engage plus qu'un mariage doublé d'un crédit à long terme (en Antarctique !), il est normal qu'on ait des difficultés à concevoir l'origine de cette forme autre que fantastique. On a donc besoin d'un Créateur. On en a trouvé deux. Il y a le violoncelliste Luigi Boccherini : six quatuors op. 2, 1761 – il en composera quatre-vingt-onze. De plus, Boccherini forme en 1764 le "premier" quatuor avec les violonistes Filippo Manfredi et Pietro Nardini, ainsi que l'altiste Giuseppe Cambini. Mais, le jeu "fol et désordonné" de Manfredi et les sons "aigres aux oreilles" de Boccherini, qui blessent les tympanes délicats du Tout-Paris, juste avant que Boccherini ne parte rejoindre sa chère Clementina en Espagne, ne peignent pas le tableau le plus noble qu'on aurait souhaité. Heureusement, à Vienne il y a Joseph Haydn (auteur de soixante-huit quatuors, premiers spécimens vers 1757-1762) qui a été en contact direct avec Mozart et Beethoven, c'est-à-dire avec ceux par qui passera la grande ligne évolutive du genre dans cette même ville.

Haydn et Boccherini se connaissaient, puisque vers 1780, Haydn cherchait désespérément à se mettre en contact avec l'émigré italien, alors perdu à Las Arenas de San Pedro. Mais s'ils ont tous deux créé de leur côté la même chose sans s'être fréquentés, on se doute qu'ils ont dû bénéficier de quelques modèles communs. Il suffit de regarder en amont de ces deux personnages pour découvrir des quatuors de Giovanni Battista Sammartini, de nombreuses pièces à quatre parties sans continuo ou des pièces de contrepoint à quatre voix, du répertoire d'orchestre joué en quatuor, des petites danses improvisées insérées avant les troisièmes mouvements de *sinfonie* ou concertos ; il existe même une *Suonata a 4* pour cordes, sacrée, de Vivaldi. En fait, on passait déjà pas mal de bons moments avec seize cordes, surtout chez les amateurs ! Mais tout ceci reflète un tel mélange de pratiques, formes et types d'interprètes qu'on préfère ne pas trop approfondir ; "le" quatuor ne saurait avoir quelque lien de famille avec une telle bacchanale d'impuretés.

Kitgut présente ici des compositions à quatre parties, anglaises, de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, aux côtés du *Quatuor* op. 71 n° 2 de Haydn, composé à Vienne en 1793, entre deux séjours londoniens. Les "curtain music" ou "act tunes", joués devant les rideaux pendant les changements de décor au théâtre, avaient avant tout pour fonction de ne pas laisser s'échapper l'audience lors des pauses. Il y avait des musiciens spécialisés dans ce genre de besogne et on peut imaginer que l'effectif était le plus souvent réduit au minimum afin que chaque interprète libère le plus possible son charme. On jouait alors souvent des danses sur des basses obstinées (comme ici le *Curtain Tune* de Purcell), mais aussi des mouvements plus extravagants qui cherchaient à interpeller, surprendre (donc intéresser) l'auditeur : celui de Locke commence avec de grandes gammes qui, guidées par un contrepoint et un chromatisme des plus farfelus, font monter la tension pour aller droit au clash et libérer danse, effets sonores et d'espace, sans oublier les gammes mais cette fois en fusées, avant de revenir, tel Sisyphé, à l'inquiétante atmosphère initiale. L'"Act Tune" de Blow joue également sur les contrastes de genres en projetant une danse lourée dans des méandres contrapuntiques qui la teignent d'inattendues couleures harmoniques. Il est d'ailleurs curieux de constater, à cette époque où l'harmonie tonale était bien loin d'être l'unique grammaire, que c'est dans les danses qu'on l'utilisait le plus souvent. C'est d'ailleurs par les motifs de danse que l'harmonie tonale s'immisce petit à petit dans les autres genres de compositions. En retour, les danses reçoivent effets sonores et contrepoint comme on l'entend dans ce disque avec celles de Purcell ou de Locke.

En vérité, on devrait parler avec parcimonie de contrepoint dans ce répertoire, car la façon de mener les voix tient encore beaucoup de la polyphonie : les voix se développent souvent sans vraiment prendre en considération ce qui les entoure. Les résultats harmoniques sont plutôt guidés par des choix subjectifs, descriptifs ou pratiques, voire par le hasard, que par des règles d'écriture systématiques ou par un quelconque concept d'équilibre. Les fantaisies de Purcell illustrent au plus haut degré ce "délire sensible". La *Fantaisie* n° 5, par exemple, commence avec tellement de chromatisme que cela en devient suspect ; une fugue vient structurer un peu ces torsions avant de céder la place à quelques effets d'espace puis à une danse des plus guillerettes. Même la *Fantaisie* n° 11, plus contemplative, n'échappe pas à son petit bal conclusif. Rien à voir avec "l'art canonique" de Bach.

Environ cent ans séparent ces compositions du *Quatuor* op. 71 n° 2 de Haydn. On sent immédiatement que les règles du jeu ont changé : la forme fait partie de la rhétorique du genre. Mais à bien y regarder l'esprit, les contrastes, les jeux d'espace, les asymétries, les motifs de danse qui aident à structurer les développements les plus libres et expérimentaux, le lyrisme dramatique et théâtral, on se demande si le joueur ne serait pas le même... Les lignes des parties, bien plus malignes qu'"intelligentes", montrent combien ce quatuor tardif (Mozart n'était déjà plus là) est avant tout un prétexte à la rencontre de quatre individus, afin qu'ils confrontent et unissent leurs différences.

Le théâtre n'a pas toujours besoin de "curtain". Une chose est sûre en tout cas : ni Haydn ni Boccherini ne connaissaient notre siècle ; ils n'évoluaient, comme tous, que dans un présent lié à un vague passé. Rendons-nous à l'évidence : le passé nous tourne le dos ! Et si certaines de ses expressions continuent de nous inspirer, c'est parce qu'elles reflètent quelque chose qui ne dépend guère du temps.

OLIVIER FOURÉS

## The origins of the quartet according to the Kitgut family

It's easy to pick up your instrument and start playing with three friends. Or seven. Or more . . . Whereas four people taking up their pen or speaking at the same time would produce a much more confused result. This is what makes the magic of music, which overcomes all the obstacles of different idioms and the cacophony of superimposed discourses. To talk about the Kitgut, our hopes and the challenges we face, we have chosen to ask two emblematic figures from our musical family, Jeanne Roudet and Olivier Fourés, to write a few words about our ensemble and our programme *'Tis too late to be wise*. We leave you in their company . . .

AMANDINE BEYER

To interrogate the origins of the string quartet is to reconnect with a social practice at the opposite pole from the rigid academism of concert halls and studio recordings. For it was as a metaphor for conversation that chamber music developed in the eighteenth century, in that same private context of the salons where the art of conversation itself flourished. As an entertainment, it has the same element of unexpected and improvisation that guarantees interaction between the protagonists and the active participation of listeners. Thus, at a time when the form of the quartet was not yet fixed, it was already greatly appreciated, not for the intellectuality and abstraction later attributed to it as a paragon of 'pure' music, but as a substitute for a dialogue animating individual voices that react to each other in the spontaneity of the moment.

JEANNE ROUDET, musicologist at the Sorbonne  
*Translation: Charles Johnston*

## Time over

*'Our descent, then, is the origin of our evil passions!'*

—CHARLES DARWIN, *Notebook M*, 1838

Since we don't know where we're going, we look back to where we've come from. We can't see that much better, of course, but all the same, we can see things that, if they arouse some passion, may quickly be taken for landmarks amid the prevailing fog. And so we arrange, preserve, protect, order them as best we can, chronologically, generically, in the hope of finding the thread that will unite them, in short, of explaining their existence, and therefore ours. That is how history is constructed.

It is by no means straightforward. First, because we don't all see the same things; secondly, because we don't all look at them the same way; and finally, and most disconcertingly, because we often see with the eyes of someone else – a 'someone else' who can sometimes, for somewhat dubious reasons, modify them, hide them, make them disappear and even invent them from scratch. So let us beware!

Take the case of the string quartet. Here is a formation/form among the most clearly defined, the most 'classical': two violins, a viola and a cello that play together for four movements, one extensive, one lyrical, one rhythmic and one spirited. Like the symphony. The concept too is clear enough: Goethe, at the dawn of the nineteenth century, spoke of a 'conversation between four intelligent people' and when Beethoven stretches the form in all directions, one begins to see four soloists who aspire to speak with a single voice, a kind of eight-handed piano, as it were, a paradox apparently required by the tension inherent in the genre. Commentators of the time did not hesitate to brandish this 'pure' music in the face of the descriptive elucubrations to be found in Liszt or Berlioz, not to mention opera. Bartók nevertheless managed to keep the quartet away from this polemic by shifting it towards what some writers have regarded as a 'laboratory of forms'. He pushed instrumental experimentation and intimate expression so far that he strongly discouraged the performance of his six quartets in public, such as the suffering they reflected. In short, 'the' quartet is a serious business! And even those who, like Fauré, Debussy, Shostakovich, Messiaen or Ligeti, have sought more impressionistic atmospheres, have succeeded only in composing a counterpoint to the imposing model. Boulez added to his catalogue only the *Livre pour quatuor*, feeling the genre too strongly linked to a bygone era, a genre ripe for the museum.

Today, at a time when founding a quartet involves greater commitment than a marriage coupled with a long-term loan (in Antarctica!), it is only to be expected that we should have difficulty conceiving any other origin of the form than a fantastical one. So we need a Creator. We have found two of them. There is the cellist Luigi Boccherini, with his six quartets op. 2 of 1761 – he went on to compose ninety-one in all. What's more, in 1764 Boccherini formed the 'first' quartet with the violinists Filippo Manfredi and Pietro Nardini and the violist Giuseppe Cambini. But contemporary accounts of Manfredi's 'wild and disorderly' playing and Boccherini's 'sour-sounding' timbre, which offended the delicate eardrums of Parisian high society, just before Boccherini left to join his sweetheart Clementina in Spain, do not paint the ideally noble picture one might have wished for. Fortunately, in Vienna there was Joseph Haydn (the progenitor of sixty-eight quartets, the first specimens of which date from around 1757/62), who enjoyed direct contact with Mozart and Beethoven, that is to say, the composers through whom the grand evolutionary line of the genre was to be passed on in that same city.

Haydn and Boccherini knew each other, for around 1780 Haydn tried desperately to make contact with the Italian émigré, then lost in the obscurity of Las Arenas de San Pedro. But if both men created the same thing in isolation without consulting each other, it is reasonable to suppose that they must have benefited from some common models. One need only look a little further back than these two personages to discover quartets by Giovanni Battista Sammartini, numerous works in four parts without continuo or contrapuntal pieces for four voices, orchestral repertory played in quartet formation, brief improvised dances inserted before the third movements of sinfonias or concertos; there is even a *Suonata a 4* for strings, sacred in origin, by Vivaldi. In fact, musicians were already having plenty of fun with sixteen strings, especially among amateurs! But all of this reflects such a jumble of practices, forms and types of performers that it has been deemed preferable not to examine it in too much detail; 'the' string quartet cannot have any family connection with such a bacchanal of impurities.

Kitgut presents here four-part compositions from the second half of the seventeenth century in England alongside Haydn's Quartet op. 71 no. 2, composed in Vienna in 1793 between his two London visits. The main function of the pieces known as 'curtain music' or 'act tunes', played in front of the lowered curtain during set changes in the theatre, was to prevent the audience from dispersing during such intervals. There were musicians who specialised in this kind of task, and one can imagine that the forces were generally reduced to the minimum to enable each performer to exude as much charm as possible. They often played dances on ostinato basses (like the *Curtain Tune* by Purcell heard here), but also more extravagant movements that sought to buttonhole, surprise (and therefore interest) the listener: Matthew Locke's *Curtain Tune* begins with broad scales which, guided by highly eccentric counterpoint and chromaticism, rack up the tension, setting a collision course that emancipates dancing motifs and sonorous and spatial effects – not forgetting the scalar motifs, which now shoot rapidly upwards – before returning in Sisyphian fashion to the unsettling initial atmosphere. Blow's *Act Tune* also plays on contrasts of genre by projecting a lilting, loure-like dance into contrapuntal meanders that tinge it with unexpected harmonic colours. It is curious to note, at a time when tonal harmony was far from being the only musical grammar, that it was most often used in dances. It was through dance patterns that tonal harmony gradually intruded into other genres of composition. In exchange, dance movements acquired effects of sonority and counterpoint of the kind heard on this disc in the dances of Purcell and Locke.

In truth, we should speak sparingly of counterpoint in this repertory, because the part-writing is still very much polyphonic in character: the voices often move without really taking into account what surrounds them. The harmonic consequences are guided more by subjective, descriptive or practical choices, or indeed by chance, than by systematic compositional rules or by any concept of balance. Purcell's fantasias illustrate this 'delirium of the senses' in the highest degree. The *Fantasia* no. 5, for example, begins with chromaticism so dense that it becomes suspect; a fugue structures these contortions to some extent before giving way to a few spatial effects and then to an eminently sprightly dance. Even the more contemplative *Fantasia* no. 11 does not fail to end with a brief dance. This has little in common with Bach's 'canonical art'.

A century or so separates these pieces from Haydn's Quartet op. 71 no. 2. One senses at once that the rules of the game have changed: form is now part of the rhetoric of the genre. But on closer inspection of the spirit, the contrasts, the play on spatial effects, the asymmetries, the dance motifs that help to structure the freest and most experimental developments, the dramatic and theatrical lyricism, one wonders if the person playing that game is not still the same . . . The lines of the separate parts, sly rather than 'intelligent', reveal that this late quartet (Mozart was already dead by this time) is above all a pretext for four individuals to meet up in order to compare and combine their differences.

The theatre does not always need a 'curtain'. One thing is certain: neither Haydn nor Boccherini had any acquaintance with our century; like all of us, they merely acted in a present linked to a vague past. Let us face the facts: the past turns its back on us! And if some of its means of expression continue to inspire us, it is because they reflect something that is not dependent on time.

OLIVIER FOURÉS  
*Translation: Charles Johnston*

Aucun "oracle" n'aurait prédit la réunion de ces quatre musiciens aux profils si variés et contrastés. Et pourtant, après une première rencontre, Amandine Beyer, Naaman Sluchin, Joséphe Cottet et Frédéric Baldassare créent en 2015 le **Kitgut Quartet**, sur instruments d'époque et cordes en boyaux. Forts de leurs expériences de chambristes et de solistes dans les grandes formations d'Europe, ils mettent en commun leur désir de faire vivre sous leurs archets les grandes pages du répertoire, ainsi que les curiosités et les œuvres oubliées, dans une tradition empreinte de liberté, d'enthousiasme et de partage.

Leur premier projet interroge les origines du quatuor à cordes et explore les diverses tentatives en Europe, avant la période classique, d'une écriture proprement instrumentale à quatre voix. En quatre chapitres, autour de Schubert et l'Allemagne, Mozart et l'Italie, Beethoven et la France, Haydn et l'Angleterre, les Kitgut proposent cette autre perspective de la naissance du quatuor, avec l'envie de rendre sur scène ce qui les accompagne en répétition : dialogue, amusement et spontanéité !

**Amandine Beyer** étudie le violon au CNSMD de Paris puis à la Schola Cantorum de Bâle dans la classe de Chiara Banchini. Elle profite également de l'enseignement de Christophe Coin, Hopkinson Smith et Pedro Memelsdorff. En 2001, elle remporte le Premier Prix du concours Antonio Vivaldi à Turin. Depuis, elle donne des concerts dans le monde entier comme soliste et Konzertmeister, mais aussi avec son propre ensemble, Gli Incogniti, qu'elle fonde en 2006. Dans un esprit de liberté, de plaisir et de partage, ils abordent ensemble le répertoire baroque (Bach, Vivaldi, Couperin...) mais aussi, depuis 2017, le répertoire classique avec C. P. E. Bach, Haydn et bientôt Mozart.

En parallèle, Amandine Beyer s'adonne à la musique de chambre avec des partenaires tels que Pierre Hantaï, Kristian Bezuidenhout, Andreas Staier, Giuliano Carmignola, dans un répertoire allant du baroque au romantique. Elle forme aussi un duo avec la pianiste Laurence Beyer.

La discographie d'Amandine Beyer, en soliste ou avec Gli Incogniti, est saluée à l'unanimité par la critique et récompensée par les plus hautes distinctions (Diapason d'Or, Choc de l'année, Gramophone Editor's Choice, ffff de Télérama).

Passionnée de transmission, Amandine Beyer est professeur de violon à la Schola Cantorum de Bâle depuis 2010.

La musique se transmet de génération en génération chez les Sluchin et c'est tout naturellement que **Naaman Sluchin** s'est consacré au violon. Sa passion pour la nouveauté et la diversité l'a amené à construire sa technique en étudiant à la fois l'école russe, l'école américaine (à Bloomington et à la Juilliard School) et l'école franco-belge dans la lignée d'Eugène Ysaÿe. Il est par ailleurs diplômé de la Schola Cantorum de Bâle.

Pendant sept ans, il est membre du Quatuor Diotima, puis continue de développer son répertoire avec notamment l'Ensemble Talisma ou le Kitgut Quartet. Il participe régulièrement aux projets de musique contemporaine de l'Ensemble Cairn et se joint à la compagnie Rosas de Anne Teresa De Keersmaecker pour *Achterland* autour des sonates d'Ysaÿe. Par ailleurs, il a été pendant sept ans le violon solo de La Chambre Philharmonique sous la direction d'Emmanuel Krivine et il a rejoint en 2020 l'Orchestre de l'Opéra de Rouen en tant que super soliste.

Depuis 2010, Naaman Sluchin enseigne au Conservatoire royal de Bruxelles. Il joue selon les répertoires et les envies sur un violon Ttoni de 1725 ou sur un violon américain fabriqué pour lui par John Young en 2008.

Après avoir étudié l'alto moderne au Conservatoire de Versailles dans la classe de Jacques Borsarello, ainsi que l'Art dramatique dans la classe de Danièle Dubreuil, **Josèphe Cottet** poursuit ses études en violon et alto baroque au Conservatoire d'Aubervilliers-La Courneuve dans la classe d'Hélène Houzel. Elle complète sa formation instrumentale par des master classes avec Odile Édouard, Patrick Bismuth, Amandine Beyer, Enrico Onofri ou Stéphanie Paulet. Elle se spécialise alors en musique ancienne et joue dans différentes formations, notamment Pygmalion, Les Ombres, Les Musiciens du Paradis, l'Ensemble Correspondances, Les Cris de Paris, Les Traversées Baroques ou Mensa Sonora.

La musique de chambre lui permet d'aborder des répertoires très différents : la Renaissance avec La Bande de Violons et la Compagnie Outre-Mesure ; le répertoire baroque avec L'Escadron Volant de la Reine (dont elle est l'un des membres fondateurs et avec lequel elle remporte le Concours international du Val de Loire en 2015) ; et les styles classique et romantique avec notamment le Kitgut Quartet et Les Curiosités Esthétiques.

Titulaire d'un premier prix de violoncelle moderne au CNSMD de Paris et d'un diplôme de musique ancienne au Conservatoire à rayonnement régional de Paris en violoncelle baroque, **Frédéric Baldassare** développe ses activités musicales dans plusieurs directions complémentaires. Il est membre de différents ensembles de musique contemporaine (2ezm, Cairn, Alternance, Court-Circuit) et joue aussi avec le Quatuor Onyx ainsi qu'avec beaucoup d'ensembles sur instruments d'époque (Les Arts Florissants dirigés par William Christie, l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique dirigé par John Eliot Gardiner, entre autres). Il est continuiste dans des ensembles comme Les Musiciens du Louvre dirigés par Marc Minkowski, Les Nouveaux Caractères dirigés par Sébastien d'Hérin ou Les Cris de Paris dirigés par Geoffrey Jourdain.

No 'oracle' could have predicted that these four musicians with such varied and contrasting profiles would join forces. And yet, after an initial encounter, in 2015 Amandine Beyer, Naaman Sluchin, Joséphe Cottet and Frédéric Baldassare formed the **Kitgut Quartet**, which performs on period instruments and gut strings. Armed with their experience as chamber musicians and soloists in the leading ensembles of Europe, they share the desire to bring to life the great masterpieces of the repertory, along with curiosities and forgotten works, in a tradition marked by freedom, enthusiasm and sharing.

Their first project investigates the origins of the string quartet and explores the various attempts in Europe, before the Classical period, to create a purely instrumental style of writing for four voices. In four chapters, focusing respectively on Schubert and Germany, Mozart and Italy, Beethoven and France, and Haydn and England, the members of the Kitgut Quartet present a different perspective on the birth of the quartet, with the aim of reproducing on the concert platform the atmosphere of their rehearsals: dialogue, fun and spontaneity!

**Amandine Beyer** studied the violin at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (CNSMD) in Paris and then in Chiara Banchini's class at the Schola Cantorum in Basel. She also learnt much from the teaching of Christophe Coin, Hopkinson Smith and Pedro Memelsdorff. In 2001 she won First Prize at the Antonio Vivaldi competition in Turin. Since then, she has given concerts all over the world as solo recitalist and Konzertmeister, but also with her own ensemble, Gli Incogniti, which she founded in 2006. In a spirit of freedom, pleasure and shared discovery, they perform the Baroque repertory (Bach, Vivaldi, Couperin etc.) and, since 2017, have also begun to tackle the Classical compositions of C. P. E. Bach, Haydn and, shortly, Mozart.

Alongside these activities, Amandine Beyer plays chamber music ranging from the Baroque to the Romantic era with such partners as Pierre Hantaï, Kristian Bezuidenhout, Andreas Staier and Giuliano Carmignola. She also forms a duo with the pianist Laurence Beyer. Her discography, as a soloist or with Gli Incogniti, has been unanimously acclaimed by the press and awarded the highest distinctions, including the Diapason d'Or, 'Choc' of the Year in *Classica*, Editor's Choice in *Gramophone* and ffff in *Télérama*.

As a passionate believer in knowledge transmission, Amandine Beyer has been a professor of violin at the Schola Cantorum in Basel since 2010.

is passed on from generation to generation in the Sluchin family, and so it was quite natural for **Naaman Sluchin** to devote himself to the violin. His passion for novelty and diversity led him to build his own technique by training in all three major schools of violin playing: the Russian, the American (in Bloomington and at the Juilliard School) and the Franco-Belgian school in the tradition of Eugène Ysaÿe. He is also a graduate of the Schola Cantorum in Basel.

For seven years he was a member of the Quatuor Diotima, and since then he has continued to develop his repertory with the Ensemble Talisma and the Kitgut Quartet. He regularly takes part in contemporary music projects with the Ensemble Cairn, and joined forces with Anne Teresa De Keersmaecker's Rosas company for its dance piece *Achterland*, based on the sonatas of Ysaÿe. In addition to these activities, for seven years he was leader of La Chambre Philharmonique under Emmanuel Krivine. In 2020 he joins the Orchestra of the Opéra de Rouen as leader with the status of *Super Soliste*.

Naaman Sluchin has taught at the Royal Conservatory of Brussels since 2010. According to the repertory and his personal inclinations, he plays either a Ttoni violin of 1725 or an American violin made for him by John Young in 2008.

After studying modern viola at the Conservatoire de Versailles in the class of Jacques Borsarello, as well as acting in the class of Danièle Dubreuil, **Josèphe Cottet** continued her studies on Baroque violin and viola with Hélène Houzel at the Conservatoire of Aubervilliers-La Courneuve. She completed her instrumental training in masterclasses with Odile Édouard, Patrick Bismuth, Amandine Beyer, Enrico Onofri and Stéphanie Paulet. Then, She went on to specialise in Early Music and began playing in a number of ensembles, including Pygmalion, Les Ombres, Les Musiciens du Paradis, Ensemble Correspondances, Les Cris de Paris, Les Traversées Baroques and Mensa Sonora.

Chamber music allows her to approach very varied repertoires: the Renaissance with La Bande de Violons and the Compagnie Outre-Mesure; the Baroque with L'Escadron Volant de la Reine (of which she is one of the founding members and with which she won the Val de Loire International Competition in 2015); and the Classical and Romantic styles with the Kitgut Quartet and Les Curiosités Esthétiques.

The holder of both a 'Premier Prix' in modern cello from the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (CNSMD) in Paris and an early music diploma in Baroque cello from the Conservatoire à Rayonnement Régional in Paris, **Frédéric Baldassare** has chosen to pursue his musical activities in several complementary directions.

He is a member of several contemporary music ensembles (2ezm, Cairn, Alternance, Court-Circuit), performs with the Quatuor Onyx and many period-instrument ensembles (notably Les Arts Florissants/William Christie and the Orchestre Révolutionnaire et Romantique/John Eliot Gardiner) and plays continuo cello with such groups as Les Musiciens du Louvre (Marc Minkowski), Les Nouveaux Caractères (Sébastien d'Hérin) and Les Cris de Paris (Geoffroy Jourdain).

## AMANDINE BEYER - GLI INCOGNITI - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

- BWV... OR NOT?**  
**The inauthentic Bach**  
JOHANN SEBASTIAN BACH  
**Suite for violin and cembalo obbligato** BWV 1025  
(*excerpts*)  
**Sonata for violin and basso continuo** BWV 1024  
**Sonata for traverso, violin in scordatura and basso continuo** BWV 1038  
**Fugue** BWV 1026  
**Sonata sopr' il Soggetto Reale for traverso, violin and basso continuo**  
CARL PHILIPP EMANUEL BACH  
**Sonata for violin and cembalo obbligato** BWV 1036  
JOHANN GOTTLIEB GOLDBERG  
**Sonata for two violins and basso continuo** BWV 1037  
CD HMC 902322
- FRANÇOIS COUPERIN  
**Apothéoses & autres Sonades**  
CD HMC 902193
- JOSEPH HAYDN  
**Concerti per Esterhazy**  
**Violin Concertos** Hob. VIIa:1 & Hob. VIIa:4  
**Cello Concerto** Hob. VIIb:1  
*With Marco Ceccato, cello*  
CD HMM 902314
- JOHANN PACHELBEL  
**Un orage d'avril**  
**Suites, Canon & Gigue**  
*With Hans Jörg Mammel, tenor*  
CD HMC 902238
- ANTONIO VIVALDI  
**Teatro alla moda**  
**Sinfonia de 'L'Olimpiade'** RV 725  
**Concerti per violino** RV 282, 391, 228, 314a, 323, 322, 313, 316, 372a  
**Ballo Primo di 'Arsilda Regina di Ponto'** RV 700  
**Largo** RV 228  
CD HMC 902221
- Concerti per due violini**  
RV 505, 507, 510, 513, 527, 529  
*With Giuliano Carmignola, violin*  
CD HMC 902249

**La Ferme de Villefavard en Limousin** est un lieu d'enregistrement hors du commun, avec une acoustique exceptionnelle. La Ferme de Villefavard se situe au milieu de la magnifique campagne limousine, loin de la ville et de ses tourmentes. Les conditions privilégiées de quiétude et de sérénité qu'offre la Ferme permettent aux artistes de mener au mieux leurs projets artistiques et discographiques. Un cadre idéal pour la concentration, l'immersion dans le travail et la créativité...

L'architecte Gilles Ebersolt a conçu la rénovation de l'ancienne grange à blé ; son acoustique exceptionnelle est due à l'acousticien de renommée internationale Albert Yaying Xu, auquel on doit notamment la Cité de la Musique à Paris, l'Opéra de Pékin, La Grange au Lac à Évian ou la nouvelle Philharmonie du Luxembourg.

La Ferme de Villefavard en Limousin est aidée par le Ministère de la Culture / DRAC Nouvelle-Aquitaine, la Région Nouvelle-Aquitaine, le Département de la Haute-Vienne et la Communauté de Communes du Haut Limousin en Marche.

**La Ferme de Villefavard en Limousin** is a superb recording venue endowed with outstanding acoustics. It is located in the magnificent Limousin countryside, far from the hustle and bustle of the city. This unique, serene environment offers musicians the peace of mind necessary for their artistic and recording projects in the best environment imaginable, which provides an ideal setting for deep concentration, total immersion in work and creative activity.

The building, a converted granary originally built at beginning of the last century, was renovated by the architect Gilles Ebersolt, and owes its exceptional acoustics to Albert Yaying Xu, an acoustician of international renown whose most noteworthy projects include the Cité de la Musique in Paris, the Beijing Opera, La Grange au Lac in Évian and the forthcoming Philharmonic Hall in Luxembourg.

La Ferme de Villefavard is supported by the Ministry of Culture / DRAC of Limousin as well as the Regional Council of Nouvelle-Aquitaine, the Department of Haute-Vienne and the Community of commune of Haut Limousin en Marche.





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020

Enregistrement : 11-14 février 2019, Ferme de Villefavard en Limousin (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Pise de son et direction artistique : Alban Moraud

Montage : Aude Besnard

Mastering : Alexandra Evrard

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © Raphaël Blasselle

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**

HMM 902313