

**CHANDOS**

**DORIC STRING QUARTET**  
**HAYDN**  
STRING QUARTETS, OP. 20

**VOLUME 1**





Steel engraving by Isaac Wilhelm Tegner (1815 - 1893) after a contemporary portrait  
© Interfoto / Sammlung Rauch / Mary Evans Picture Library

Franz Joseph Haydn

**Franz Joseph Haydn** (1732 – 1809)

**String Quartets, Op. 20**

Édition revue, corrigée et dédiée à M<sup>e</sup> Nicolas Zmeskall  
de Domanovetz par l'auteur

COMPACT DISC ONE

**Quartet, Op. 20 No. 1** (Hob. III: 31) **25:19**  
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | Allegro moderato                                   | 9:19 |
| 2 | Menuet. Un poco allegretto – Trio – Menuet da Capo | 3:44 |
| 3 | Affettuoso e sostenuto                             | 8:33 |
| 4 | Finale. Presto                                     | 3:35 |

Soli Deo et quique suum

**Quartet, Op. 20 No. 2** (Hob. III: 32) **23:06**  
in C major • in C-Dur • en ut majeur

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 5 | Moderato                                   | 9:34 |
| 6 | Capriccio. Adagio – Segue subito il Menuet | 6:45 |
| 7 | Menuet. Allegretto – Trio – Menuet da Capo | 3:31 |
| 8 | Fuga a quattro soggetti. Allegro           | 3:10 |

Laus omnip. Deo  
Sic fugit amicus amicum

**Quartet, Op. 20 No. 3 (Hob. III: 33)** 25:49  
in G minor • in g-Moll • en sol mineur

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 9  | Allegro con spirito                        | 7:56 |
| 10 | Menuet. Allegretto – Trio – Menuet da Capo | 4:17 |
| 11 | Poco adagio                                | 9:43 |
| 12 | Finale. Allegro di molto                   | 3:45 |

Laus Deo et B.V.M. cum O. St.ª

TT 74:32

COMPACT DISC TWO

**Quartet, Op. 20 No. 4 (Hob. III: 34)** 29:21  
in D major • in D-Dur • en ré majeur

- |   |  |       |
|---|--|-------|
| 1 | Allegro di molto   | 10:57 |
| 2 | Un poco adagio e affettuoso –<br>Variazione I –<br>Variazione II –<br>Variazione III – [ ] | 9:44  |
| 3 | Menuet alla Zingarese. Allegretto – Trio – Menuet da Capo                                  | 1:40  |
| 4 | Presto e scherzando  | 6:53  |

Gloria in Excelsis Deo

**Quartet, Op. 20 No. 5 (Hob. III: 35)** 25:29  
in F minor • in f-Moll • en fa mineur

5	Moderato	11:14
6	Menuet. [ ] – Trio – Menuet da Capo fin al Segno ♮	5:02
7	Adagio – Segue Fuga	6:30
8	Finale. Fuga a due soggetti	2:39

Laus Deo

**Quartet, Op. 20 No. 6 (Hob. III: 36)** 20:24  
in A major • in A-Dur • en la majeur

9	Allegro di molto e scherzando	8:38
10	Adagio	6:04
11	Menuet. [ ] – Trio – Menuet da Capo	2:34
12	Fuga con tre soggetti. Allegro	2:55

Laus Deo et Beatissimae Virgini Mariae

TT 75:32

**Doric String Quartet**

Alex Redington violin

Jonathan Stone violin

Hélène Clément viola

John Myerscough cello

## Haydn: String Quartets, Op. 20

---

### Introduction

Op. 20 was the third set of six string quartets that Joseph Haydn (1732 – 1809) wrote in a period of several years, after Op. 9 in 1768 – 70 and Op. 17 in 1771. Unlike all the subsequent sets, none of these groups was composed directly with an eye to publication. We assume that the works were written to be played by Haydn's colleagues at the Esterházy court, including Luigi Tomasini, who led the orchestra and would have played the first violin part. When Op. 20 appeared in 1800 in Vienna, it was dedicated to Nikolaus Zmeskall von Domanowetz, a Hungarian civil servant and amateur cellist, and a friend of Beethoven's, but Zmeskall did not commission the works. We should note, too, that they would not have been performed beyond a domestic or private setting. Quartets were rarely played in public until near the end of the eighteenth century, and even then it was a practice associated with London rather than the Viennese environment.

Further uncertainty surrounds the order of composition of the Op. 20 quartets, though all the autographs survive and are dated 1772.

(Brahms at one time owned these autographs, which were later bequeathed to the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna.) In the *Entwurf-Katalog*, the record that Haydn kept of his compositions, the works are entered in the order 5, 6, 2, 3, 4, 1. This would seem to have some logic to it in that the first three feature a fugal finale, and are listed in ascending order of the number of subjects the movements contain: two in No. 5, three in No. 6, and four in No. 2. However, the first publication – unauthorised and hence making no money for the composer – by the Paris firm La Chevardière in 1774 featured a different sequence. The traditional order derives from another unauthorised publication, by Hummel in Amsterdam, dating from 1779. When the set was finally published in Vienna in 1800, apparently under the supervision of Haydn, the quartets appeared in yet another sequence, one that also differed from the entry in the *Entwurf-Katalog*. Of course, the order of composition and the order in which Haydn wanted the works to be presented need not be the same thing. It may be that by 1800 (after all, nearly thirty years after the works

were written) Haydn had different thoughts about the shape and balance of the whole set: where to place the two minor-key works, for instance, or how to order the three quartets with fugal finales.

Later on, in fact, Haydn was given to offering the same sets of instrumental works 'exclusively' to different publishers in different orders, the reordering acting as a smokescreen for his duplicity. We must bear in mind that Haydn operated in a very different business environment, one without the protection of copyright and one in which his works appeared endlessly in pirated editions – as indeed Op. 20 did several times.

#### **Quartet, Op. 20 No. 1 in E flat major**

In fact, the sharp business practice of this composer is quite consistent with his having one of the sharpest musical minds the world has known. The Op. 20 set marked a decisive stage in the liberation of instrumental music, which in Haydn's hands had acquired enough intellectual substance to be quite self-sufficient. This was a century in which many doubted the ability of non-vocal music to make any sense without an accompanying text, the complaints growing more numerous precisely as purely instrumental music came into its own. One of the most powerful

ways to create self-sufficient instrumental music was to set out a concentrated motivic argument. In the first movement of Op. 20 No. 1 in E flat major the opening three-note cell, first heard on first violin and viola, reappears frequently, functioning as a signpost for the listener. In effect, it tells us how to listen. The robust *Menuet* also unfolds under the influence of a dominant rhythmic cell.

The Trio offers the customary lyrical contrast, but its key of A flat major is unexpected. Both in key and in texture it seems to anticipate the famous slow movement. This *Affettuoso e sostenuto* features all four instruments playing almost continuously, in relatively low registers, in a sort of flowing chorale idiom. Its intimate, introspective qualities surely did more than any other single movement to cement an image of the string quartet as particularly private, for the 'communion of souls'. The very fast Finale then breaks the magical spell. It is full of fidgety rhythmic constructions and after the lyric concentration of the slow movement almost has the spirit of an epigram.

#### **Quartet, Op. 20 No. 2 in C major**

Another means of asserting the independence of a purely instrumental composition was to

create an argument that clearly spanned not just a single movement but an entire work. In Op. 20 No. 2 in C major the momentum leads ineluctably towards a fugue as resolution. Fugue is generally defined as a texture – it involves a fixed number of parts combining and recombining a set amount of material – rather than as a form, as it can be subject to all sorts of designs. The first three movements of this work feature especially striking manipulations of string quartet texture. The first movement immediately illustrates the point by beginning with its theme in the cello. Not only that, but the cello, the normal bass instrument, is playing high up above the viola and second violin. ‘Haydn never scored so gorgeously again’, commented Donald Tovey of the whole movement. Its range of colour is striking indeed.

The opening of the slow movement, unusually entitled *Capriccio*, immediately counters with a unison statement for all four instruments. The trills and dotted rhythms suggest the ritornello of a baroque aria. Next, the cello again takes the melodic lead while the upper strings provide a hovering accompaniment. The movement continues to alternate dramatic quasi-orchestral flourishes and solo melodic writing. If the range of scoring in the opening *Moderato* appeared

modern in style, the variety here recalls an old-fashioned manner: sometimes we seem to be hearing an accompanied recitative, at other times we are in the middle of an aria. The behaviour of this movement amply fulfils the original connotations of ‘baroque’ as excessive or irrational. In fact, it proves unable to finish itself – there is no final cadence in C minor, Haydn directing that the *Menuet* follow without a break.

This *Menuet* also begins with a sort of unison texture, but to very different effect. A drone is heard and the material has a rustic character, all counterpointed by some very high writing for first violin. The Trio, like everything that has gone before, alternates textures in a restless manner. It is this restlessness that the final movement then levels out. Being a fugue, it provides a mean between the textural extremes of solo and tutti that have defined the argument thus far. Every instrument in a fugue is by definition always a soloist and yet bound to the larger context of the polyphonic whole. This is even more the case in a fugue which, exceptionally, uses four different subjects (*Fuga a quattro soggetti*). Haydn’s instruction, applied also to the other two fugues in Op. 20, that the movement be played quietly throughout (*sotto voce*) dramatises the fugal texture, making



us listen intently: fugues were traditionally played at a firm and decisive *forte* level. Towards the end the dynamic does suddenly switch to *forte*, and the texture moves back towards tutti. A final unison statement leads to a huge and clearly 'orchestral' final C major chord.

#### **Quartet, Op. 20 No. 3 in G minor**

The Quartet in G minor could scarcely be more different; it is one of the tensest and tersest works that Haydn ever wrote. It is full of unbalanced gestures and phrases – ideas dissolve into thin air, there is a marked emphasis on dissonant chords such as the diminished seventh, and there are many abrupt changes of dynamics. On the highest level this tension is built into the harmonic structure itself. Both the *Menuet* and Finale sound as though they are ending in G major, by the device known as the *tierce de Picardie*, but in fact they finish with the suggestion of a half-cadence in C minor. Thus, in both instances one is led to expect that something is yet to come, but this never eventuates. We may be left feeling uneasy, unsure if the end has really been reached.

The slow movement acts as a counterweight. Set in the tonic major, it begins with something heard nowhere else – a

symmetrically constructed, long-breathed tune. Its manner, too, is far more gracious than that encountered elsewhere. It manages to act as a focus of relaxation yet also as a climax of intensity, something heard most plainly in the long cello solo in the second half of the movement. Note, in contrast, how the opening idea of the Finale breaks off almost immediately.

The other point of lyrical relaxation in the quartet ought to be the Trio of the *Menuet*, and it sets off promisingly with a relaxed rustic accompaniment in the first violin. Yet it never delivers what it suggests it will deliver – a tune. Instead we hear a tangle of melodic lines in the viola and second violin. The Trio fails moreover to complete itself, being drawn back to finish in the same ambiguous harmonic area which the *Menuet* and Finale inhabit. If this claim that the work threatens to break apart sounds applicable to a rather more contemporary style of composition, it only attests to the radical nature of Haydn's conception.

#### **Quartet, Op. 20 No. 4 in D major**

The next quartet is the first in the set to feature the sort of comic spirit which we associate with Haydn. Its first movement, while not overtly humorous, is one long tease.

The opening idea is harmonically static, being grounded by a pedal D in the cello, and from this issues the central premise of the movement – the difficulty of achieving forward momentum. The first few paragraphs make great play of their trouble in getting going. As if to ensure a more solid and predictable rate of progress, the D minor slow movement consists of a series of variations on a theme; there can thus be no doubts about the security of the movement's large-scale design. On a smaller scale, the melodic writing, too, is far more eloquently shaped. After three variations we return to the opening theme, but this leads imperceptibly into a coda which provides a definite sting in the tail: a dramatic series of climaxes is heard, and the last dozen bars are angular in every respect. The intrusion of irregularity and uncertainty returns us to the world of the first movement, and the close is as low-key as that of the *Allegro di molto*.

Irregularity then dominates the *Menuet*, under the cloak of gypsy style (hence the additional indication *alla Zingarese*). There is a flat contradiction here between the endlessly confusing rhythms on display and the dance which these rhythms are supposed to exemplify. The gypsies have invaded the aristocratic ballroom, whence

all but they have fled. In contrast, the Trio is almost laughably regular: the phrase lengths are even and the cello's quavers are constant. Not for nothing did Hans Keller warn against a 'sewing-machine'-like performance of the cello part – such an image is inevitably conjured up by the mechanical motion of this section. The final movement, *Presto e scherzando*, does not bring into balance the opposing worlds that define the main argument of the quartet – it comes down firmly on the side of irregularity. Furthermore, it continues the gypsy takeover of the work, in one of the most seemingly realistic evocations in the literature.

#### **Quartet, Op. 20 No. 5 in F minor**

If the characteristic flavour of the third quartet was tension and instability, Op. 20 No. 5 in F minor makes very different use of the minor mode. Throughout, it has a pathos that has long been characteristic of minor-key works. Much has been written about what makes Op. 20 such a special set of string quartets, but one aspect that is rarely considered is Haydn's heightened interest in colour: the textural and timbral variety is remarkable. Haydn seems to have become captivated in particular by the richness of sonority that can result from having all

four instruments playing close together in register. This is exemplified many times in the opening movement of this F minor work, perhaps most memorably in the harmonically mysterious coda. The *Menuet*, placed second as it also is in Nos 1 and 3, sounds anguished throughout, and while the Trio relaxes into F major, it never quite settles into a role of lyrical consolation.

That function is reserved for the subsequent *Adagio*, but while it, too, is set in the tonic major, it reminds us that we should never automatically equate major with positive and minor with negative moods. If anything, this *Adagio* is more poignant than the previous movements. It exploits the siciliano metre of 6/8 and its associated dotted rhythms to quite hypnotic effect. Amidst an increasingly elaborate first violin cantilena one finds the mysterious designation 'per figuram retardationis'. The famous violinist Joseph Joachim explained in 1888 that this meant

that the figures of the violin are always  
a step behind the chords; it must be  
played dreamily and tenderly, not stiffly  
and coldly.

The sort of exhilarating, high-spirited fugue that we heard as the finale of Quartet No. 2 would never do for this work, and instead

Haydn uses subjects typical of a more learned style to create an atmosphere that is forbidding, even gothic. Once again the initial dynamic containment (*sempre sotto voce*) is eventually overcome to yield a loud, decisive finish.

#### **Quartet, Op. 20 No. 6 in A major**

When we move to the final work in this set, we once again find a complete change of mood. No other group of Haydn quartets quite matches Op. 20 for range of gestures and emotions, and it seems that the forty-year-old composer must have been setting out to demonstrate precisely his ability to evoke such different musical worlds. After the intensity of the first movement of No. 5, we have an initial *Allegro di molto e scherzando* that offers cryptic gestures and asymmetrical phrases. This almost light-headed opening is then contrasted by the gravity of an *Adagio* in E major. This is the nearest Haydn comes in the slow movements of Op. 20 to the aria style that was common in his previous sets, featuring a continuous accompanimental texture to offset the solo line. Yet, for long stretches the viola part gives greater depth to the texture through a countermelody that suggests that we are hearing an operatic duet.

After such an expansive slow movement

the *Menuet* is very concise and features one of the composer's favourite gambits from the Op. 9 and Op. 17 sets: the opening four-bar phrase returns exactly in the final bars. Thus, what we understood as a beginning turns out to function just as well as an ending. The Trio demonstrates once again the pronounced interest which Op. 20 shows in tone colour. All three instruments (the second violin is silent) are directed to play their lines on one string (*sopra una corda*), which creates a slightly uncanny timbre.

The final *Allegro*, with three subjects, is a very different kind of fugue to the one that closed Quartet No. 5. If that movement suggested a venerable high style, this one is distinctly more modern in manner. Rather less exuberant than the fugue that closes Quartet No. 2, it has a light touch that takes us back to the world of the opening *Allegro di molto*. Interestingly, Haydn does not provide any *forte* markings near the end to break the spell of the *sotto voce* instruction. Yet the closing bars present a unison statement followed by two spaced-out final chords, features variously found in the finales of Nos 2 and 5, which could well imply similarly forceful execution. Thus, a good case can be made both for finishing loud and for finishing soft, and it is the latter option

that the Doric String Quartet takes on this recording.

Many would agree with Donald Tovey that, while he equalled Op. 20, Haydn never surpassed this set of quartets.

© 2014 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 received rave responses from audiences and critics across the globe. It won First Prize in the Osaka International Chamber Music Competition in Japan in 2008, Second Prize at the Premio Paolo Borciani International String Quartet Competition in Italy, and the Ensemble Prize at the Festspiele Mecklenburg-Vorpommern in Germany. It performs in prestigious halls such as the Concertgebouw in Amsterdam, Konzerthaus in Vienna, Alte Oper in Frankfurt, Laeiszhalle in Hamburg, and De Singel in Antwerp, and is a regular visitor to the Wigmore Hall in London where it has given a highly praised Haydn evening, broadcast by BBC Radio 3 and later released to critical acclaim on the Wigmore Hall Live label. In autumn 2010 the Quartet made

its highly acclaimed American debut with recitals at the Frick Museum in New York and Library of Congress in Washington DC, and now returns for annual tours to North America. It has also appeared at the Carinthischer Sommer, Mecklenburg-Vorpommern, West Cork, Delft, Grafenegg, Schwetzingen, and Incontri in Terra di Siena festivals. It has collaborated with Ian Bostridge, Philip Langridge, Mark Padmore, Alexander Melnikov, Daniel Müller-Schott, Chen Halevi, Alina Ibragimova, and Cédric Tiberghien. During the 2014 / 15 season

the Quartet will give recitals in Rotterdam, Stuttgart, and London, perform *Absolute Jest* for string quartet and orchestra by John Adams in Vienna, under the composer's direction, and in Amsterdam and Glasgow, under Markus Stenz, and undertake recital tours in the Far East, Australia, and North America. Having recorded exclusively for Chandos Records since 2010 the Doric String Quartet has released widely praised CDs of works by Schubert, Schumann, Korngold, and Walton, earning two *Gramophone* Award nominations. [www.doricstringquartet.com](http://www.doricstringquartet.com)



George Guller

Doric String Quartet

## Haydn: Streichquartette op. 20

---

### Einleitung

Op. 20 war nach op. 9 (1768 – 1770) und op. 17 (1771) die dritte Sammlung von jeweils sechs Streichquartetten, die Joseph Haydn (1732 – 1809) innerhalb weniger Jahre komponierte. Im Gegensatz zu allen späteren Werkserien wurde keine der genannten Gruppen unmittelbar mit Blick auf eine Veröffentlichung komponiert. Es ist davon auszugehen, dass diese Stücke für Aufführungen von Haydns Kollegen am Hof des Fürsten Esterházy bestimmt waren; zu diesen zählte auch Luigi Tomasini, der das Orchester leitete und wohl die erste Violine spielte. Die im Jahr 1800 in Wien erschienene Ausgabe der Quartette op. 20 war Nikolaus Zmeskall von Domanowetz gewidmet, einem ungarischen Staatsdiener und Amateurcellisten und Freund Beethovens; allerdings hatte Zmeskall nicht den Auftrag zur Komposition dieser Werke erteilt. Im Übrigen ist anzunehmen, dass sie seinerzeit nicht außerhalb eines häuslichen oder privaten Rahmens aufgeführt wurden. Quartette wurden bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts nur selten

öffentlich dargeboten, und selbst dann war diese Praxis eher in London zu beobachten als im Wiener Umfeld.

Unsicherheit besteht auch hinsichtlich der internen Chronologie der Quartette op. 20 – dies obwohl sämtliche Autographe erhalten und auf das Jahr 1772 datiert sind. (Diese Autographe befanden sich zeitweilig im Besitz von Brahms, der sie später der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde vermachte.) Im *Entwurf-Katalog*, dem von Haydn geführten Verzeichnis seiner Werke, erscheinen die Quartette in der Reihenfolge 5, 6, 2, 3, 4, 1. Dies scheint durchaus einer gewissen Logik zu folgen, da die ersten drei jeweils ein fugiertes Finale enthalten und nach der wachsenden Anzahl der in den Sätzen enthaltenen Themen angeordnet sind: zwei in Nr. 5, drei in Nr. 6 und vier in Nr. 2. Die Erstausgabe der Sammlung – die 1774 bei La Chevardière in Paris erschien und, da sie nicht autorisiert war, dem Komponisten kein Geld einbrachte – präsentierte allerdings eine andere Reihenfolge. Die etablierte Anordnung wiederum entstammt einer weiteren

nicht autorisierten Veröffentlichung, die Hummel 1779 in Amsterdam besorgte. Als die Sammlung schließlich im Jahr 1800 in Wien herauskam – anscheinend unter der persönlichen Aufsicht Haydns –, war die Abfolge der Quartette noch einmal anders und auch dieses Mal unterschied sie sich von dem Eintrag im *Entwurf-Katalog*. Natürlich muss die Reihenfolge der Entstehung nicht der von Haydn bevorzugten Anordnung im Druck entsprochen haben. Vielleicht hatte er im Jahr 1800 (immerhin nahezu dreißig Jahre nachdem die Werke komponiert wurden) andere Vorstellungen von der Gestalt und Gewichtung der Sammlung als Ganzes – wo zum Beispiel die beiden Werke in Moll stehen sollten oder wie er die drei Quartette mit fugierten Finalsätzen anordnen wollte.

Tatsächlich neigte Haydn in späteren Jahren dazu, dieselben Sammlungen von Instrumentalwerken verschiedenen Verlegern in unterschiedlicher Reihenfolge "exklusiv" anzubieten, wobei die jeweils veränderte Ordnung sein Doppelspiel verschleiern sollte. Es sei daran erinnert, dass Haydn sich in einem ganz anderen geschäftlichen Umfeld bewegte, in dem es noch nicht den Schutz des Copyrights gab und in dem seine Werke beständig in Raubdrucken erschienen – wie es auch im Falle von op. 20 mehrmals geschah.

#### **Quartett op. 20 Nr. 1 in Es-Dur**

In gewissem Sinne korrespondiert Haydns ausgeprägter Geschäftssinn ganz hervorragend mit seinem Rang als einem der größten musikalischen Genies, die die Welt je gesehen hat. Die Werkserie op. 20 markiert ein entscheidendes Stadium in der Emanzipation der Instrumentalmusik, die in Haydns Händen hinreichend intellektuelle Substanz gewonnen hatte, um von nun an ihre Eigenständigkeit zu behaupten. Wir sprechen von einem Jahrhundert, in dem gemeinhin bezweifelt wurde, ob nicht-vokale Musik ohne begleitenden Text überhaupt sinnvoll sein könnte, und diese Klagen wurden umso lauter, je stärker die reine Instrumentalmusik sich etablierte. Eine der überzeugendsten Methoden, eigenständige Instrumentalmusik zu schaffen, bestand darin, eine konzentrierte motivische Disputation zu entwickeln. Im ersten Satz von op. 20 / 1 in Es-Dur wird die zunächst in der ersten Violine und Viola erklingende, aus drei Tönen bestehende eröffnende thematische Zelle mehrfach wiederholt und fungiert damit als eine Art Wegweiser für den Hörer, der hierdurch gewissermaßen eine Anleitung zum Hören dieses Satzes erhält. Auch das robuste Menuett entfaltet sich unter dem Einfluss einer dominierenden rhythmischen Zelle.



Das Trio bietet den üblichen lyrischen Kontrast, seine Tonart As-Dur ist allerdings unerwartet. Sowohl seine Tonart als auch seine Satztechnik scheinen den berühmten langsamen Satz vorwegzunehmen. In diesem *Affettuoso e sostenuto* spielen alle vier Instrumente fast ununterbrochen in vergleichsweise tiefen Lagen in einer Art fließendem Choral-Idiom. Sein inniger, beschaulicher Charakter trug sicherlich mehr als jeder andere einzelne Satz dazu bei, unser Bild von der Gattung des Streichquartetts als etwas besonders Privatem zu etablieren, bestimmt für die "Gemeinschaft von Seelen". Das sehr rasche Finale beendet sodann die verzauberte Stimmung. Es steckt voller unruhiger rhythmischer Konstruktionen und wirkt nach der lyrischen Konzentration des langsamen Satzes fast wie ein Epigramm.

#### **Quartett op. 20 Nr. 2 in C-Dur**

Ein anderes Mittel, die Unabhängigkeit einer rein instrumentalen Komposition zu gewährleisten, bestand darin, einen musikalischen Diskurs zu schaffen, der nicht nur einen einzelnen Satz, sondern ein ganzes Werk durchzog. In op. 20 / 2 in C-Dur führt die freigesetzte Energie unweigerlich zu einer Fuge als Auflösung. Die Fuge wird allgemein satztechnisch definiert – sie verwendet

eine feste Zahl von Stimmen, die eine klar umrissene Menge an musikalischem Material auf immer wieder neue Weise miteinander verknüpfen – und nicht formal, da sie den verschiedensten Grundplänen folgen kann. Die ersten drei Sätze dieses Werks weisen besonders überraschende Manipulationen der typischen Satztechnik eines Streichquartetts auf. Der erste Satz illustriert dies gleich zu Beginn, indem er sein Thema im Cello vorstellt. Nicht nur das, sondern das Cello, eigentlich das Bassinstrument, erklingt hoch oben über der Bratsche und der zweiten Violine. "Nie wieder ist Haydn eine so großartige Instrumentierung gelungen", kommentierte Donald Tovey diesen Satz. Die Palette seiner Klangfarben ist in der Tat erstaunlich.

Der Beginn des langsamen Satzes, der ungewöhnlicherweise die Bezeichnung *Capriccio* trägt, schafft einen unmittelbaren Kontrast hierzu mit einem Unisono-Thema für alle vier Instrumente. Die Triller und punktierten Rhythmen lassen an das Ritornell einer barocken Arie denken. Als Nächstes übernimmt wieder das Cello die melodische Führung, während die hohen Streicher eine schwebende Begleitung beisteuern. Im weiteren Verlauf alterniert der Satz zwischen dramatischen quasi-

orchestralen Schnörkeln und solistischem Melos. Während die Besetzung in dem zu Beginn stehenden *Moderato* einen modernen Stil reflektierte, wirkt die hier erklingende Vielfalt wie aus einer anderen Zeit: Manchmal vermeinen wir, ein *Accompagnato*-Rezitativ zu hören, an anderen Stellen befinden wir uns mitten in einer Arie. Das Gebaren dieses Satzes entspricht mehr als üblich den ursprünglichen Konnotationen des Begriffes "barock" als exzessiv oder irrational. Tatsächlich ist der Satz außerstande, zu einem Abschluss zu finden – es gibt keine abschließende Kadenz in c-Moll und Haydn bestimmte, dass das Menuett ohne Unterbrechung folgen sollte.

Dieses Menuett beginnt ebenfalls mit einer Art Unisono-Satz, allerdings mit ganz anderer Wirkung. Ein Bordun ist zu hören und die Musik entwickelt nun rustikale Züge, wobei einige sehr hohe Passagen in der ersten Violine hierzu einen Kontrast bilden. Ebenso wie alles bisher Gehörte ist auch das Trio von einem rastlosen Wechsel zwischen den verschiedensten Satzweisen bestimmt. Diese Rastlosigkeit wird erst im letzten Satz ausgeglichen – einer Fuge, die einen Mittelweg einschlägt zwischen den satztechnischen Extremen von Solo und Tutti, welche den thematischen Diskurs

bisher bestimmt haben. In einer Fuge ist jedes Instrument per definitionem immer solistisch geführt und zugleich in den größeren Kontext des polyphonen Ganzen eingebunden. Und ganz besonders trifft das auf eine Fuge zu, die – wie in diesem außergewöhnlichen Fall – vier verschiedene Themen verwendet (*Fuga a quattro soggetti*). Haydns auch auf die anderen beiden Fugen in op. 20 bezogene Anweisung, dass der Satz insgesamt ruhig (*sotto voce*) zu spielen sei, dramatisiert den Fugensatz und zwingt uns, aufmerksam zuzuhören; traditionell wurden Fugen in einem kräftigen und entschiedenen *forte* vorgetragen. Zum Ende hin wechselt die Dynamik dann auch hier plötzlich zu *forte* und der Stimmenverband kehrt zum Tutti zurück. Ein abschließendes Unisono führt zu einem gewaltigen und deutlich "orchestralen" letzten Akkord in C-Dur.

#### **Quartett op. 20 Nr. 3 in g-Moll**

Das Quartett in g-Moll könnte kaum unterschiedlicher sein; es ist eines der spannungsreichsten und zugleich prägnantesten Werke, die Haydn jemals geschrieben hat. Das Stück steckt voller unsymmetrischer musikalischer Gesten und Phrasen – Ideen lösen sich in Luft auf, es gibt eine auffällige Häufung dissonanter Akkorde

wie etwa des verminderten Septakkords und es kommen zahlreiche abrupte dynamische Wechsel vor. Auf der höchsten Ebene ist diese Spannung Teil der harmonischen Struktur. Sowohl das Menuett als auch das Finale scheinen in G-Dur zu enden – diesen Anschein bewirkt eine sogenannte *terce de Picardie* –, tatsächlich aber schließen sie mit der Andeutung einer Halbkadenz in c-Moll. So erwartet der Hörer beide Male, dass noch etwas folgen wird, was aber nicht der Fall ist. Das erfüllt uns mit einer gewissen Unruhe, denn wir sind uns nicht sicher, ob das Ende wirklich bereits erreicht ist.

Der langsame Satz bildet hierzu ein Gegengewicht. Er steht in der Durtonika und beginnt auf ganz einzigartige Weise mit einer symmetrisch konstruierten ausgedehnten Melodie. Auch sonst ist die Manier dieses Satzes viel anmutiger als die übrige Musik. Der Effekt ist einerseits der eines Hortes der Entspannung, zugleich aber entwickelt sich hier die größte Intensität; besonders deutlich ist dies in dem langen Violoncello-Solo in der zweiten Satzhälfte zu hören. Man beachte, wie im Gegensatz hierzu der Eröffnungsgedanke des Finales fast unmittelbar abbricht.

Die andere Stelle lyrischer Entspannung in diesem Quartett sollte eigentlich das Trio des

Menuetts sein, das in der Tat vielversprechend mit einer entspannten rustikalen Begleitung in der ersten Violine beginnt. Doch es kommt nie zur Erfüllung der geschürten Erwartung – einer Melodie. Stattdessen hören wir ein Gewirr von Melodielinien in der Bratsche und zweiten Violine. Außerdem findet das Trio keinen wirklichen Abschluss – es zieht sich auf dasselbe zwiespältige harmonische Gebiet zurück, in dem auch das Menuett und das Finale angesiedelt sind. Insofern als die Behauptung, dass das Werk auseinanderzubrechen droht, sich eher auf einen zeitgenössischen Kompositionsstil anwenden lässt, bestätigt dies nur die Radikalität von Haydns kompositorischem Ansatz.

#### **Quartett op. 20 Nr. 4 in D-Dur**

Das nächste Quartett weist als erstes in dieser Sammlung die Art von witzigem Esprit auf, den wir mit Haydn assoziieren. Der erste Satz wirkt zwar nicht offen humorvoll, ist aber ein einziger ausgedehnter Schabernack. Der Eröffnungsgedanke ist harmonisch eher statisch; als Fundament dient ihm der Orgelpunkt D im Cello, und hierauf basiert auch das kompositorische Problem des Satzes – die Schwierigkeit, einen vorwärtsgerichteten Schwung zu entwickeln. Die ersten Abschnitte demonstrieren

geradezu ihre Mühen, in Gang zu kommen. Als wolle er ein verlässlicheres und kalkulierbareres Fortschreiten garantieren, besteht der langsame Satz in d-Moll aus einer Reihe von Variationen über ein Thema; so können keine Zweifel an der Stabilität der großräumigen Anlage dieses Satzes aufkommen. Genauer betrachtet ist auch die Melodieführung wesentlich beredter gestaltet. Nach drei Variationen kehren wir zum Eröffnungsthema zurück, doch dieses führt unmerklich zu einer Coda, die zum Schluss noch einmal schwere Geschütze auffährt: Wir hören eine Reihe dramatischer Höhepunkte und die letzten zwölf Takte erweisen sich in jeder Hinsicht als spröde. Das erneute Aufkommen von Unregelmäßigkeit und Ungewissheit versetzt uns in die Welt des ersten Satzes zurück, und der Schluss ist genauso zurückhaltend wie der des *Allegro di molto*.

Irregularität beherrscht auch das anschließende Menuett, verbrämt unter dem Mantel des Zigeunerstils (daher der Zusatz *alla Zingarese*). Es besteht hier ein offensichtlicher Widerspruch zwischen den unendlich verwirrenden Rhythmen und dem Tanz, den diese Rhythmen eigentlich veranschaulichen sollen. Die Zigeuner haben den aristokratischen Ballsaal erobert,

aus dem alle anderen geflohen sind. Das Trio hingegen ist von geradezu lächerlicher Regelmäßigkeit: Die Phrasen sind von gleicher Länge und die Achtelnoten des Cellos beständig. Nicht ohne Grund warnte Hans Keller vor einer "nähmaschinenhaften" Ausführung der Cello-Partie – ein solches Bild wird von der mechanischen Bewegung dieses Abschnitts unweigerlich heraufbeschworen. Der letzte Satz, *Presto e scherzando*, strebt nicht etwa einen Ausgleich an zwischen den gegensätzlichen Welten, die das Hauptargument des Quartetts definieren, vielmehr schlägt er sich eindeutig auf die Seite des Irregulären. Zudem greift er die zigeunerische Invasion des Werks auf, in einer der täuschend realistischsten Beschwörungen des gesamten klassischen Repertoires.

#### **Quartett op. 20 Nr. 5 in f-Moll**

Während das dritte Quartett sich vor allem durch Spannung und Instabilität auszeichnete, setzt op. 20 / 5 in f-Moll die Molltonart auf ganz andere Weise ein. Das gesamte Werk ist von einem Pathos geprägt, das seit langem für Kompositionen in Moll charakteristisch ist. Es ist viel darüber geschrieben worden, was op. 20 zu einer so besonderen Serie von Streichquartetten macht; ein Aspekt ist jedoch nur selten berücksichtigt worden – Haydns

besonderes Interesse an Klangfarben: Die in diesen Werken enthaltene Vielfalt in Satztechnik und Timbre ist bemerkenswert. Haydn scheint besonders von der klanglichen Fülle fasziniert gewesen zu sein, die sich ergeben kann, wenn alle vier Instrumente im gleichen engen Tonbereich spielen. Dies wird im Eröffnungssatz des in f-Moll stehenden Werks viele Male unter Beweis gestellt, am eindrucklichsten vielleicht in der harmonisch geheimnisvollen Coda. Das Menuett, das wie in den Quartetten Nr. 1 und 3 an zweiter Stelle steht, ist von einer beklemmten Stimmung durchzogen, während das Trio zwar in ein entspannteres F-Dur wechselt, trotzdem aber nicht die Rolle eines lyrischen Trostspenders annimmt.

Diese Funktion fällt dem sich anschließenden *Adagio* zu, das zwar ebenfalls in der Tonika-Variante steht, das uns aber ermahnt, niemals Durtonarten automatisch mit positiven und Molltonarten mit negativen Stimmungen gleichzusetzen. Eher ist dieses *Adagio* noch melancholischer als die vorangehenden Sätze. Es verwendet den Siciliano-Takt (6/8) und dessen zugehörige punktierte Rhythmen mit fast hypnotisierender Wirkung. Mitten in einer zunehmend komplexen Kantilene in der ersten Violine findet sich die mysteriöse

Anweisung "per figuram retardationis". Der berühmte Geiger Joseph Joachim erklärte im Jahr 1888, dies bedeute,

    dass die Figuren der Violine immer einen  
    Schritt nach den Akkorden erklingen;  
    das muss träumerisch und zärtlich  
    gespielt werden, nicht steif und kalt.

Die Art von berauscher, übermütiger Fuge, die wir im Finale des Quartetts Nr. 2 gehört haben, wäre hier nicht angemessen; stattdessen verwendet Haydn Themen, die für einen gelehrteren Stil typisch sind, und schafft so eine bedrohliche, ja furchteinflößende Atmosphäre. Auch hier wird die anfängliche dynamische Zurückhaltung (*sempre sotto voce*) schließlich überwunden zugunsten eines lauten, entschiedenen Schlusses.

#### **Quartett op. 20 Nr. 6 in A-Dur**

Indem wir uns dem letzten Werk in dieser Sammlung zuwenden, finden wir ein weiteres Mal einen vollständigen Stimmungswechsel. Keine andere Serie von Haydn-Quartetten kommt op. 20 in seiner Bandbreite von musikalischen Gesten und Emotionen gleich; fast scheint es, als habe der vierzigjährige Komponist eben diese Fähigkeit, solch unterschiedliche Klangwelten zu evozieren, unter Beweis stellen wollen. Nach der Intensität des ersten Satzes von Nr. 5 steht hier

zu Beginn ein *Allegro di molto e scherzando* voller kryptischer Gesten und asymmetrischer Phrasen. Auf diesen fast beschwingten Anfang folgt als Kontrast die Ernsthaftigkeit eines *Adagio* in E-Dur. Nirgendwo sonst in den langsamen Sätzen von op. 20 kommt Haydn dem in seinen früheren Sammlungen so verbreiteten Arienstil so nah, in dem sich die Solostimme über ein einheitlich durchlaufendes Satzgewebe der Begleitstimmen erhebt. Hier jedoch verleiht die Bratsche der Satzstruktur über lange Passagen größere Tiefe mittels einer Gegenstimme, die uns an ein Opernduett denken lässt.

Nach einem solch ausgedehnten langsamen Satz ist das Menuett sehr knapp gehalten, außerdem enthält es einen von dem Komponisten in den Sammlungen op. 9 und op. 17 häufig angewandten Kunstgriff: Die zu Beginn stehende viertaktige Phrase kehrt exakt in den Schlusstakten wieder. Somit funktioniert das, was wir als eine Anfangsformel verstanden haben, ebenso gut als Ende. Das Trio demonstriert ein weiteres Mal das in op. 20 zum Ausdruck gebrachte besondere Interesse an Klangfarben. Alle drei Instrumente (die zweite Violine schweigt) sind angewiesen, ihre Partien auf einer einzigen Saite (*sopra una corda*) zu spielen, was ein etwas unheimlich wirkendes Timbre ergibt.

Das abschließende *Allegro* verarbeitet drei Themen und ist eine ganz andere Art von Fuge als die am Ende von op. 20 / 5. Während letzteres einen ausgesprochen hohen Stil ausprägte, ist dieses wesentlich moderner gehalten. Deutlich weniger überschwänglich als die Fuge, mit der Quartett Nr. 2 endet, ist dieser Satz von einer gewissen Leichtigkeit, die uns in die Welt des zu Beginn stehenden *Allegro di molto* zurückversetzt. Interessanterweise fügt Haydn am Schluss keine *forte*-Zeichen ein, um den Bann der *sotto voce*-Anweisung zu brechen. Allerdings enthalten die Schlusstakte eine Unisono-Passage, gefolgt von zwei Schlusakkorden in weiter Lage – Vergleichbares findet sich verschiedentlich in den Finalsätzen von Nr. 2 und Nr. 5 –, was durchaus eine ähnlich kraftvolle Ausführung implizieren könnte. Somit gibt es überzeugende Argumente sowohl für einen lauten als auch für einen leisen Schluss, wobei das Doric String Quartet sich in der vorliegenden Einspielung für Letzteres entschieden hat.

Viele Hörer würden Donald Tovey zustimmen, dass Haydn in anderen Werken die Quartette op. 20 zwar erreichte, dass er sie aber niemals übertroffen hat.

© 2014 W. Dean Sutcliffe  
Übersetzung: Stephanic Wollny

Das **Doric String Quartet**, das von dem Magazin *Gramophone* als "eines der besten jungen Streichquartette" beschrieben worden ist, dessen "Musiker die faszinierende Dinge zu erzählen haben", hat von Kritikern wie vom Publikum weltweit begeisterte Zustimmung erfahren. Das Ensemble gewann 2008 den Ersten Preis bei der Osaka International Chamber Music Competition in Japan, außerdem den Zweiten Preis bei der Premio Paolo Borciani International String Quartet Competition in Italien und den Ensemble-Preis bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern in Deutschland. Das Doric String Quartet tritt in solch angesehenen Konzertsälen wie dem Concertgebouw Amsterdam, dem Konzerthaus Wien, der Alten Oper Frankfurt, der Laeiszhalle in Hamburg und De Singel in Antwerpen auf. Es ist zudem regelmäßiger Gast in der Londoner Wigmore Hall, wo es einen weithin gepriesenen Haydn-Abend gab, der von BBC Radio 3 ausgestrahlt und später unter Beifall der Kritik auf dem Wigmore Hall Live Label veröffentlicht wurde. Im Herbst 2010 unternahm das Quartett sein gefeiertes USA-Debut mit Auftritten im Frick Museum in New York und in der Library of Congress

in Washington D.C.; mittlerweile finden alljährlich Tourneen in Nordamerika statt. Das Doric String Quartet war außerdem zu hören 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, Daniel Müller-Schott, Chen Halevi, Alina Ibragimova und Cédric Tiberghien zusammengearbeitet. In der Saison 2014 / 15 wird das Quartett Recitals in Rotterdam, Stuttgart und London geben, das Werk *Absolute Jest* für Streichquartett und Orchester von John Adams in Wien unter der Leitung des Komponisten sowie in Amsterdam und Glasgow unter der Leitung von Markus Stenz aufführen, und es wird zudem Konzerttourneen in den Fernen Osten, nach Australien und nach Nordamerika unternehmen. Das Doric String Quartet hat seit 2010 einen Exklusivvertrag mit Chandos Records und bei diesem Label gefeierte CDs mit Werken von Schubert, Schumann, Korngold und Walton eingespielt, die ihm zwei *Gramophone*-Award-Nominierungen eingebracht haben. [www.doricstringquartet.com](http://www.doricstringquartet.com)

## Haydn: Quatuors à cordes, op. 20

---

### Introduction

L'op. 20 est le troisième recueil de six quatuors à cordes que Joseph Haydn (1732 – 1809) écrivit sur une période de plusieurs années, après l'op. 9 en 1768 – 1770 et l'op. 17 en 1771. Contrairement à tous les recueils ultérieurs, aucun de ces groupes ne fut composé directement en vue de sa publication. Nous supposons que ces œuvres furent écrites pour être jouées par des collègues de Haydn à la cour des Esterházy, notamment par Luigi Tomasini, qui était le violon solo de l'orchestre et devait jouer la partie de premier violon. Lorsque l'op. 20 fut publié en 1800 à Vienne, il était dédié à Nikolaus Zmeskall von Domanowetz, fonctionnaire et violoncelliste amateur hongrois et ami de Beethoven. Mais Zmeskall n'avait pas commandé ces œuvres. Il faut également noter qu'elles ne furent pas jouées en dehors d'un cadre familial ou privé. Les quatuors étaient rarement joués en public jusqu'à la fin du dix-huitième siècle et, même alors, c'était une pratique qui correspondait davantage à un environnement londonien qu'à un contexte viennois.

Une autre incertitude concerne l'ordre de composition des quatuors de l'op. 20, bien que toutes les partitions autographes nous soient parvenues et soient datées 1772 (Brahms posséda à une certaine époque ces partitions autographes, qui furent ensuite léguées à la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne). Dans l'*Entwurf-Katalog*, le registre où Haydn notait ses compositions, ces œuvres sont entrées dans l'ordre suivant: 5, 6, 2, 3, 4, 1, ce qui semble relever d'une certaine logique car les trois premiers comportent un finale fugué et sont classés en ordre ascendant en fonction du nombre de sujets de ces mouvements fugués: deux dans le no 5, trois dans le no 6 et quatre dans le no 2. Toutefois, la première publication – faite sans autorisation et donc sans rémunération pour le compositeur – par la maison d'édition parisienne La Chevardière en 1774 présente un ordre différent. L'ordre traditionnel provient d'une autre édition non autorisée, de Hummel à Amsterdam, datée de 1779. Lorsque le recueil fut finalement publié à Vienne en 1800, apparemment sous le contrôle de Haydn, les quatuors figuraient encore dans un autre ordre, également



différent de celui de l'*Entwurf-Katalog*. Bien sûr, l'ordre de composition et celui dans lequel Haydn voulait que les œuvres soient présentées n'étaient pas obligatoirement les mêmes. Il se pourrait qu'en 1800 (donc, près de trente ans après la composition de ces œuvres), Haydn envisageait différemment la forme et l'équilibre de l'ensemble du recueil en se posant les questions suivantes: où placer les deux œuvres de tonalités mineures, par exemple, ou comment classer les trois quatuors dotés de finales fugués.

Et plus tard, en fait, Haydn eut tendance à proposer "en exclusivité" à différents éditeurs les mêmes recueils d'œuvres instrumentales, mais dans un ordre différent, le changement d'ordre servant de paravent à sa duplicité. Il ne faut pas oublier que Haydn opérait dans un environnement commercial très différent, sans protection du droit d'auteur et dans lequel ses œuvres apparaissaient sans cesse dans des éditions piratées – comme ce fut en effet le cas à plusieurs reprises pour l'op. 20.

#### **Quatuor, op. 20 no 1 en mi bémol majeur**

En fait, le sens des affaires très développé de ce compositeur correspond parfaitement à sa forme d'esprit, l'un des esprits musicaux les plus vifs que le monde ait connus. L'op. 20 marqua une étape décisive dans

la libération de la musique instrumentale qui, entre les mains de Haydn, avait acquis assez de substance intellectuelle pour être autosuffisante. C'est un siècle où l'on doutait encore beaucoup de la capacité de la musique non vocale à avoir le moindre sens sans un texte d'accompagnement, les plaintes se multipliant précisément au fur et à mesure que la musique purement instrumentale s'épanouissait. L'une des meilleures façons de créer une musique instrumentale autosuffisante consistait à présenter un argument motivique concentré. Dans le premier mouvement de l'op. 20 no 1 en mi bémol majeur, la cellule initiale de trois notes, exposée tout d'abord au premier violon et à l'alto, réapparaît souvent; elle sert ainsi de guide à l'auditeur. En effet, elle nous dit comment écouter. Le robuste Menuet se déroule aussi sous l'influence d'une cellule rythmique dominante.

Le Trio offre le contraste lyrique habituel, mais sa tonalité de la bémol majeur est inattendue. Par sa tonalité et sa texture, il semble anticiper le célèbre mouvement lent. Dans cet *Affettuoso e sostenuto*, les quatre instruments jouent presque continuellement, dans des registres relativement graves et dans une sorte de langage de choral fluide. Ses qualités intimes et introspectives firent sûrement plus que tout autre mouvement isolé

pour cimenter une image du quatuor à cordes comme quelque chose de spécifiquement privé, pour la “communion des âmes”. Le Finale très rapide rompt ensuite le charme magique. Il regorge de constructions rythmiques agitées et après la concentration lyrique du mouvement lent il fait un peu figure d'épigramme.

#### **Quatuor, op. 20 no 2 en ut majeur**

Un autre moyen d'affirmer l'indépendance d'une composition purement instrumentale consistait à créer un argument qui ne se limite pas à un seul mouvement, mais couvre une œuvre entière. Dans l'op. 20 no 2 en ut majeur, la dynamique d'ensemble mène inéluctablement vers une résolution fuguée. En général, la fugue est plutôt définie comme une texture – elle implique un nombre déterminé de parties combinant et recombinaut une quantité précise de matériau – que comme une forme, car elle peut relever de toute sorte de modèles. Les trois premiers mouvements de cette œuvre montrent des manipulations particulièrement frappantes de la texture du quatuor à cordes. Le premier mouvement en fournit d'emblée une illustration en débutant avec son thème au violoncelle. Et, en outre, le violoncelle, l'instrument grave normal, joue bien au-dessus de l'alto et du second

violon. “Haydn n'a jamais plus obtenu un si somptueux résultat”, fit observer Donald Tovey à propos de l'ensemble du mouvement. Son éventail de couleurs est vraiment frappant.

Le début du mouvement lent, intitulé *Capriccio* contrairement à l'habitude, réplique immédiatement avec une exposition à l'unisson des quatre instruments. Les trilles et les rythmes pointés évoquent la ritournelle d'une aria baroque. Ensuite, le violoncelle prend à nouveau la conduite mélodique tandis que les cordes aiguës donnent un accompagnement qui semble planer. Le mouvement continue à alterner une ornementation dramatique quasi orchestrale et une écriture mélodique solo. Si la tessiture du *Moderato* initial apparaissait moderne dans son style, la variété évoque ici une écriture à l'ancienne: on a parfois l'impression d'entendre un récitatif accompagné, parfois on se retrouve au milieu d'une aria. Le comportement de ce mouvement répond vraiment aux connotations de “baroque”, excessif et irrationnel. En fait, il s'avère incapable de trouver un fin – il n'y a pas de cadence finale en ut mineur, Haydn demandant que le Menuet s'enchaîne sans interruption.

Ce Menuet débute aussi par une sorte de texture à l'unisson, mais d'un effet très différent. On entend un bourdon et le

matériau a un caractère rustique, l'ensemble formant un contrepoint avec une écriture très aiguë au premier violon. Le Trio, comme tout ce qui a précédé, alterne les textures d'une manière agitée. C'est cette agitation que le mouvement final stabilise ensuite. Comme il s'agit d'une fugue, il offre une juste mesure entre les extrêmes textuels de solo et de tutti sur lesquels reposait l'argument jusqu'alors. Par définition, dans une fugue, chaque instrument est toujours un soliste, mais il est lié au contexte plus large de l'ensemble polyphonique. C'est encore davantage le cas dans une fugue qui, exceptionnellement, utilise quatre sujets différents (*Fuga a quattro soggetti*). Comme dans les deux autres fugues de l'op. 20, Haydn demande que le mouvement soit joué calmement du début à la fin (*sotto voce*), ce qui donne un caractère dramatique à la texture fuguée, nous poussant à une écoute intense: traditionnellement, les fugues étaient jouées dans un *forte* ferme et résolu. Vers la fin, la dynamique passe soudain à *forte* et la texture recule vers une écriture tutti. Une exposition finale à l'unisson mène à un accord final d'ut majeur, énorme et clairement "orchestral".

**Quatuor, op. 20 no 3 en sol mineur**  
Le Quatuor en sol mineur pourrait

difficilement être plus différent; c'est l'une des œuvres les plus tendues et laconiques que Haydn ait jamais écrites. Il regorge de gestes et de phrases à l'équilibre instable – idées qui se volatilisent, importance marquée donnée aux accords dissonants comme la septième diminuée, et nombreux changements brusques de dynamique. Au niveau le plus élevé, cette tension s'installe dans la structure harmonique elle-même. Le Menuet comme le Finale sonnent comme s'ils allaient s'achever en sol majeur, par le procédé connu sous le nom de tierce de Picardie, mais en fait ils se terminent avec la suggestion d'une demi-cadence en ut mineur. Ainsi, dans les deux cas, on s'attend à ce que survienne encore quelque chose, mais cela ne se produit jamais. On pourrait se sentir mal à l'aise, ne pas trop savoir si la fin a été atteinte.

Le mouvement lent agit comme un contrepoint. À la tonique majeure, il commence par quelque chose que l'on n'a jamais entendu – une mélodie longuement murmurée et construite symétriquement. Sa manière aussi est beaucoup plus gracieuse que ce que l'on a rencontré ailleurs. Il parvient à agir comme un centre de détente, mais aussi comme un sommet d'intensité, ce que l'on perçoit très clairement dans le long solo de violoncelle de la seconde moitié du

mouvement. Notez, par contre, comment l'idée initiale du Finale s'interrompt presque immédiatement.

L'autre point de détente lyrique dans le quatuor devrait être le Trio du Menuet, et il se lance de façon prometteuse avec un accompagnement rustique détendu au premier violon. Pourtant, il ne parvient jamais à ce qu'il nous laisse espérer – un air. À la place, on entend un enchevêtrement de lignes mélodiques à l'alto et au second violon. En outre, le Trio n'arrive pas à trouver une fin; il revient en arrière pour en terminer dans la même région harmonique ambiguë que le Menuet et le Finale. Si cette affirmation selon laquelle cette œuvre est proche du point de rupture semble s'appliquer davantage à un style de composition plus contemporain, elle témoigne juste de la nature radicale de la conception de Haydn.

#### **Quatuor, op. 20 no 4 en ré majeur**

Le quatuor suivant est le premier du recueil doté du genre d'esprit comique que l'on associe à Haydn. Son premier mouvement, sans être ouvertement humoristique, est une longue taquinerie. L'idée initiale est statique sur le plan harmonique, étant clouée au sol par une pédale de ré au violoncelle d'où émane la prémisse centrale

du mouvement – ce qui rend difficile tout élan en avant. Les premiers paragraphes accordent beaucoup d'importance à cette difficulté à décoller. Comme pour assurer un rythme de progression plus sûr et prévisible, le mouvement lent en ré mineur se compose d'une série de variations sur un thème; ainsi, il ne peut y avoir aucun doute sur la solidité de la conception à grande échelle du mouvement. À une échelle moindre, l'écriture mélodique est également modelée de façon beaucoup plus éloquente. Après trois variations, on revient au thème initial, mais ceci mène imperceptiblement à une coda qui s'avère être une mauvaise surprise avec une série spectaculaire de sommets et les douze dernières mesures saccadées à tous égards. L'intrusion de l'irrégularité et de l'incertitude nous ramène à l'univers du premier mouvement et la conclusion est aussi sobre que *l'Allegro di molto*.

L'irrégularité domine ensuite le Menuet, sous le manteau du style tzigane (d'où l'indication supplémentaire *alla Zingarese*). Il y a ici une nette contradiction entre les rythmes infiniment déroutants qui sont exposés et la danse que ces rythmes sont supposés illustrer. Les tziganes ont envahi la salle de bal aristocratique, que tous sauf eux ont désertée. Par contre, le Trio est presque

ridiculement normal: les phrases sont de longueur égale et les croches du violoncelle constantes. Ce n'est pas pour rien que Hans Keller déconseille de jouer comme "une machine à coudre" la partie de violoncelle – image qu'évoque fatalement le mouvement mécanique de cette section. Le finale, *Presto e scherzando*, n'équilibre pas les mondes opposés qui définissent l'argument principal du quatuor – il prend fermement position en faveur de l'irrégularité. En outre, le caractère tzigane de l'œuvre continue à s'affirmer dans l'une des évocations apparemment les plus réalistes dans la littérature.

#### **Quatuor, op. 20 no 5 en fa mineur**

Si l'atmosphère caractéristique du troisième quatuor était la tension et l'instabilité, l'op. 20 no 5 en fa mineur fait un usage très différent du mode mineur. De bout en bout, il est marqué par un pathos depuis longtemps caractéristique des œuvres composées dans des tonalités mineures. On a beaucoup écrit sur ce qui fait de l'op. 20 un recueil de quatuors à cordes aussi spécial, mais il y a un aspect qui est rarement pris en considération, l'intérêt accru de Haydn pour la couleur: la variété de textures et de timbres est remarquable. Haydn semble de plus en plus fasciné notamment par la richesse

de la sonorité à laquelle on peut parvenir en faisant jouer les quatre instruments dans des registres voisins. On en trouve de nombreuses illustrations dans le premier mouvement de cette œuvre en fa mineur, peut-être de façon plus mémorable dans la coda mystérieuse sur le plan harmonique. Le Menuet, placé en second comme dans les quatuors nos 1 et 3, semble angoissé du début à la fin et, si le Trio se détend en fa majeur, il ne s'installe jamais dans un rôle de consolation lyrique.

Cette fonction est réservée à l'*Adagio* qui suit, mais s'il est également à la tonique majeure, il nous rappelle qu'il ne faut jamais assimiler de manière systématique le mode majeur à une atmosphère positive et le mode mineur à une atmosphère négative. Au contraire, cet *Adagio* est plus poignant que les mouvements précédents. Il exploite le chiffrage de la sicilienne à 6/8 et ses rythmes pointés associés, ce qui produit un effet particulièrement hypnotique. Au milieu d'une cantilène de plus en plus élaborée au premier violon, on trouve la mystérieuse mention "per figuram retardationis". En 1888, le célèbre violoniste Joseph Joachim en expliqua le sens:

les figures du violon sont toujours légèrement en retard par rapport aux accords; ça doit être joué d'un ton rêveur et tendre, pas avec raideur et froideur.

Le genre de fugue grisante et pleine d'entrain que nous avons entendue dans le finale du Quatuor no 2 ne conviendrait pas du tout pour cette œuvre et, à la place, Haydn utilise des sujets typiques d'un style plus savant pour créer une atmosphère intimidante, voire gothique. Une fois encore, la retenue dynamique initiale (*sempre sotto voce*) est finalement maîtrisée pour donner une fin forte et résolue.

#### **Quatuor, op. 20 no 6 en la majeur**

Lorsque l'on passe à la dernière œuvre de ce recueil, on trouve à nouveau un total changement d'atmosphère. Aucun autre groupe de quatuors de Haydn n'égale tout à fait l'op. 20 pour l'éventail de gestes et d'émotions et il semble que le compositeur, alors âgé de quarante ans, ait cherché à démontrer précisément sa capacité à évoquer des univers musicaux aussi différents. Après l'intensité du premier mouvement du Quatuor no 5, nous avons un *Allegro di molto e scherzando* initial qui offre des gestes énigmatiques et des phrases asymétriques. Ce début presque exalté est ensuite contrasté par la gravité d'un *Adagio* en mi majeur. C'est ici que Haydn s'approche le plus, dans les mouvements lents de l'op. 20, du style de l'aria qui était courant dans ses recueils antérieurs,

avec une texture d'accompagnement continu pour compenser la ligne soliste. Pourtant, pendant de longues périodes, la partie d'alto donne plus de profondeur à la texture grâce à un contrechant qui fait penser à un duo d'opéra.

Après un mouvement lent aussi vaste, le Menuet est très concis et fait usage de l'un des procédés préférés du compositeur dans les recueils de l'op. 9 et de l'op. 17: la phrase initiale de quatre mesures revient exactement dans les dernières mesures. Ainsi, ce que nous avons perçu comme un début s'avère fonctionner aussi bien comme une fin. Le Trio montre encore une fois l'intérêt prononcé que manifeste l'op. 20 pour la couleur sonore. Les trois instruments (le second violon est silencieux) doivent jouer leurs lignes sur une seule corde (*sopra una corda*), ce qui donne un timbre assez étrange.

L'*Allegro* final, avec trois sujets, est un genre de fugue très différent de celui qui conclut le Quatuor no 5. Si le finale du Quatuor no 5 évoquait un style soutenu et vénérable, celui-ci est beaucoup plus moderne. Plutôt moins exubérante que la fugue qui conclut le Quatuor no 2, elle a une touche légère qui nous ramène à l'univers de l'*Allegro di molto* initial. Chose intéressante, Haydn ne donne pas la moindre indication de *forte* à l'approche de la fin pour

ne pas rompre le charme du *sotto voce* initial. Mais les dernières mesures présentent une exposition à l'unisson suivie de deux accords finaux espacés, caractéristiques que l'on trouve de différentes manières dans les finales des quatuors nos 2 et 5, ce qui pourrait bien impliquer une exécution vigoureuse. Ainsi, on peut donner des arguments convaincants en faveur d'une conclusion forte comme d'une conclusion douce, et c'est cette dernière option que le Quatuor Doric a choisie dans cet enregistrement.

Un grand nombre de personnes conviendront avec Donald Tovey que, si Haydn a égalé l'op. 20, il n'a jamais surpassé ce recueil de quatuors.

© 2014 W. Dean Sutcliffe  
Traduction: Marie-Stella Pâris

Le magazine *Gramophone* parle du **Quatuor Doric** comme de "l'un des meilleurs jeunes quatuors à cordes" dont les membres sont "des musiciens qui ont des choses fascinantes à dire". Cet ensemble a été salué de manière dithyrambique par le public et par la critique dans le monde entier. Il a obtenu en 2008 le premier prix au Concours international de musique de chambre d'Osaka au Japon, 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 dans des salles prestigieuses comme le Concertgebouw d'Amsterdam, la Konzerthaus de Vienne, l'Alte Oper à Francfort, la Laeiszhalle à Hambourg et De Singel à Anvers; en outre, il se produit régulièrement au Wigmore Hall de Londres, où il a donné une soirée Haydn couronnée de succès et diffusée sur la BBC Radio 3; en outre, ce programme a été publié en CD sous le label Wigmore Hall Live, suscitant un accueil très favorable de la critique. À l'automne 2010, le Quatuor Doric a fait ses débuts américains en donnant des récitals au Frick Museum de New York et à la Library of Congress de Washington; il fait maintenant chaque année une tournée en Amérique du Nord. Il se produit aussi aux 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, Daniel Müller-Schott, Chen Halevi, Alina Ibragimova et Cédric Tiberghien. Au cours de la saison 2014 / 2015, le Quatuor Doric donnera des concerts à Rotterdam, Stuttgart

et Londres; il jouera *Absolute Jest* pour quatuor à cordes et orchestre de John Adams à Vienne, sous la direction du compositeur, et à Amsterdam et Glasgow sous la baguette de Markus Stenz; il fera en outre des tournées de concerts en Extrême-Orient, en Australie et en Amérique du Nord. Enregistreur

exclusivement chez Chandos Records depuis 2010, le Quatuor Doric a fait paraître des CD d'œuvres de Schubert, Schumann, Korngold et Walton, qui ont remporté un immense succès et lui ont valu deux nominations aux *Gramophone* Awards. [www.doricstringquartet.com](http://www.doricstringquartet.com)



Also available

---



CHAN 10611

**Korngold**  
The String Quartets



CHAN 10692

**Schumann**  
String Quartets, Op. 41



Also available

---



CHAN 10707

Korngold  
Piano Quintet  
String Sextet



CHAN 10737

Schubert  
String Quartet in A minor *Rosamunde*  
String Quartet in D minor  
*Death and the Maiden*



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://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](mailto:srevill@chandos.net).

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

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



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

#### **Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

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

**Recording producer** Jonathan Cooper  
**Sound engineer** Jonathan Cooper  
**Assistant engineer** Rosanna Fish  
**Editor** Jonathan Cooper  
**A & R administrator** Sue Shortridge  
**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 7–9 October 2013 (String Quartets, Op. 20 Nos 1, 3, and 5) and 2–4 December 2013 (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](http://www.capandanchor.com))  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
© 2014 Chandos Records Ltd  
© 2014 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK

George Garnier



Doric String Quartet

HAYDN: STRING QUARTETS, OP. 20 – Doric String Quartet

**CHANDOS**  
CHAN 10831(2)

**CHANDOS** DIGITAL

2-disc set **CHAN 10831(2)**

**FRANZ JOSEPH HAYDN** (1732 – 1809)  
STRING QUARTETS, OP. 20

COMPACT DISC ONE

- |      |   |       |
|------|---|-------|
| 1-4  | <b>QUARTET, OP. 20 NO. 1</b> (HOB. III: 31)<br>IN E FLAT MAJOR • IN ES-DUR • EN MI BÉMOL MAJEUR | 25:19 |
| 5-8  | <b>QUARTET, OP. 20 NO. 2</b> (HOB. III: 32)<br>IN C MAJOR • IN C-DUR • EN UT MAJEUR             | 23:06 |
| 9-12 | <b>QUARTET, OP. 20 NO. 3</b> (HOB. III: 33)<br>IN G MINOR • IN G-MOLL • EN SOL MINEUR           | 25:49 |

TT 74:32

COMPACT DISC TWO

- |      |  |       |
|------|--|-------|
| 1-4  | <b>QUARTET, OP. 20 NO. 4</b> (HOB. III: 34)<br>IN D MAJOR • IN D-DUR • EN RÉ MAJEUR  | 29:21 |
| 5-8  | <b>QUARTET, OP. 20 NO. 5</b> (HOB. III: 35)<br>IN F MINOR • IN F-MOLL • EN FA MINEUR | 25:29 |
| 9-12 | <b>QUARTET, OP. 20 NO. 6</b> (HOB. III: 36)<br>IN A MAJOR • IN A-DUR • EN LA MAJEUR  | 20:24 |

TT 75:32

**DORIC STRING QUARTET**

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

© 2014 Chandos Records Ltd © 2014 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

HAYDN: STRING QUARTETS, OP. 20 – Doric String Quartet

**CHANDOS**  
CHAN 10831(2)