

Luigi Cherubini

String Quartets, Vol. 3

Quartetto David

CHERUBINI, Luigi (1760-1842)

Complete String Quartets – Volume 3

String Quartet No. 5 in F major**24'46**

- | | | |
|------------|---------------------------|------|
| [1] | I. <i>Moderato assai</i> | 9'01 |
| [2] | II. <i>Adagio</i> | 6'07 |
| [3] | III. Scherzo | 5'08 |
| [4] | IV. <i>Allegro vivace</i> | 4'17 |
-

String Quartet No. 6 in A minor**27'50**

- | | | |
|------------|-------------------------------|-------|
| [5] | I. <i>Allegro moderato</i> | 11'02 |
| [6] | II. <i>Andantino grazioso</i> | 4'17 |
| [7] | III. Scherzo | 5'17 |
| [8] | IV. <i>Allegro affettuoso</i> | 7'04 |
-

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

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

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

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

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

In old age, honours also arrived: Napoleon named him Chevalier, Louis XVII awarded him the ribbon of Saint Michel, Charles X appointed him officer of the Légion d'Honneur, and in 1822 he was made Director of the Conservatoire. And finally, to give a more rounded idea of his personality, one should not underestimate the warm tributes of his numerous pupils, to

whom he was extremely close, and to whom he bequeathed a strict discipline in composition, always free from compromise and easy solutions. In the context of sacred music, always particularly dear to him, Cherubini laid the foundation for all subsequent revaluations, by such composers as Ludwig van Beethoven, Hector Berlioz, Anton Bruckner, Johannes Brahms and even Giuseppe Verdi. In his string quartets, products of his final maturity, while drawing on the style of his day – which, in the *Quartetto Brillante* of Viotti, Kreutzer and Baillot, gave the first violin the chance to display virtuoso talents – he achieved an absolutely original style, where one clearly senses the composer's awareness of quartet-writing in the great German tradition.

Quartet No. 5 in F major

First movement

Of the entire collection, this is the moment when Cherubini comes closest to the Central European quartet tradition. In the perfect distribution and management of the parts we cannot fail to notice points of contact with the six quartets of Ludwig van Beethoven's Op. 18. Following the pattern of almost all of these quartets, the movement begins with a slow introduction of great formal perfection and exemplary proportions; in the first subject of the subsequent *Allegro*, with its great extension and rhythmic originality, the parts are enveloped in lyrical spirals in contrary motion and chromaticisms of great skill. Also worthy of note, and no less characteristic, is the rhythmically vital bridge passage, leading to the learned second subject. What a lot of Ludwig van Beethoven there is in this quartet; almost all the elements in the movement bear his stamp: the juxtaposition of *piano* and *forte*, the brusque syncopated unisons in the coda of the exposition, not to mention the three peremptory chords repeated twice at the end of the exposition, which we will meet again at the end of the recapitulation and in the final seal of the movement. The development is brief but ingenious, and the recapitulation leads to a coda which is a fitting conclusion to this small example of the great quartet culture in its Mediterranean extension.

Second movement

Do you recall Desdemona's prayer in the last act of Verdi's *Otello*? On that occasion there is a sequence of 22 different harmonies on a single note. Here Cherubini, on a smaller scale, offers us six different harmonizations of the five-note theme on the first violin, forming as it were the source for a harmonic quest bound to the Italian nineteenth-century vocal tradition. But this is certainly not the only remarkable element of this second movement, constructed entirely of

pauses and reflections, a discreetly intimate miniature Lied, suspended between grace and non-chalance.

Third movement

Here, as in the first movement, we find many elements which recall the musical language of Ludwig van Beethoven: the peremptoriness of the opening, the *piano* unison fermatas in the second section, and the resolute ending of the scherzo are all clearly indebted to his inspirational language and thought. In contrast, the trio is an episode of almost descriptive character, with the first violin trilling like a bird over a light accompaniment brightened by *pizzicatos* from the cello, fully exploiting the natural resonance of its harmonics.

Fourth movement

After a positive opening, consisting of tonic and dominant chords alternating with pauses, the whole quartet becomes involved in pursuing the first violin, which amuses itself mischievously by leading the other instruments into its arbitrary harmonies. Suddenly we hear a little fugue (the first three notes of which – I record in passing – are identical to those of the central fugue in the first movement of Ludwig van Beethoven's Op. 59 No. 1); the opening chords return and then come a second subject, serene and reassuring, a development, another little fugue and finally the recapitulation and coda, sealing the fresh and lively atmosphere of this movement.

Quartet No. 6 in A minor

First movement

Here again is the pleasure of inventing irregular rhythms, encountered so often in the first movements of these six quartets, although here they suit the enigmatic quality of the first subject (listen carefully to the *staccato* harmonies in the second part of the third and fourth bars), which unfolds precisely over the course of six bars. In spite of the opening, however, this movement is perhaps the most academic in all the quartets, solidly anchored in common time. The second subject, with its almost teasing character, admittedly introduces a lighter element, but on its own it can only momentarily dissolve the gloomy atmosphere which pervades this first movement.

Second movement

The second movement is quite different in character, its eighteenth-century lightness recalling a march from *The Marriage of Figaro* with its constant shifts between major and minor, as its tension carries it on to the beautiful rhythmic fragmentation of bar 70. The recapitulation, with

slight rhythmic variations, leads to the final cadenza, entrusted entirely to the first violin, before the rhythmical conclusion by the entire quartet.

Third movement

The third movement begins with a beautiful dance-like *élan* and a theme which plays on alternating melodic leaps and precise articulations, introducing as early as the fourth bar the rhythmic ambivalence between 3/4 and 6/8 (hemiola), followed immediately by syncopations. There are a couple of vigorous modulations, a fine pedal point on the dominant, with some imitations above it, before another powerful pedal point, now on the tonic, which concludes the scherzo. The trio, with a clearer division of rôles than its predecessors in the earlier quartets, uses the rhythmic element of the beginning of the scherzo, inserting it first into the accompanying parts – as if to recall the triumphant spirit of the scherzo – and then transforming it into something almost languid. There is a beautiful coda, and the rhythm becomes gradually threatening, before resuming the initial dignity of the scherzo.

Fourth movement

In rondo form, but in practice alternating between only two fundamental elements, this movement begins with three introductory bars of a driving swirling character. The theme, *doloroso e appassionato*, is one of the few nineteenth-century features of these quartets, characterized by two unison fermatas, at the fifth and the second respectively. The second element, on the other hand, is fresh and sunny, and leads to a passage of delightful little Mozartian semiquaver runs alternating with virtuosity among the instruments. After the return of the rondo, the second element modulates dramatically to distant keys, and everything suddenly halts – almost an attempt to stop time itself – to insert the opening moments of the first, second and third movements. But confusion and romantic self-contemplation are not part of Cherubini's idiom, and we return elegantly to the discourse recently interrupted, and therefore to the third statement of the rondo theme. The coda, as if astonished, seems to draw a final breath, but even here there is little space for sentiment, and the last bars set off again with a blaze of energy – alas, almost a nod to convention – which concludes Cherubini's learned immersion in the realm of the string quartet.

© Mauro Loguercio 2000

Quartetto David

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

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

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

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

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

Nella vecchiaia giunsero anche gli onori: Napoleone lo nominò Cavaliere, Luigi XVII gli concesse il Cordone di S. Michele, Carlo X lo nominò Ufficiale della Legion d'Onore e nel 1822 fu nominato Direttore del Conservatoire. Infine, per meglio inquadrare la sua personalità non vanno sottovalutate le testimonianze affettuosissime dei suoi numerosi allievi, cui egli era

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

Quinto Quartetto

Primo movimento

E' il momento di tutta questa raccolta in cui Cherubini più si avvicina alla tradizione mitteleuropea del Quartetto. La perfetta distribuzione e condotta delle parti non può non stimolarci a intravedere un "trait d'union" con i *Sei Quartetti* dell'op. 18 di Ludwig van Beethoven. Come è d'uso in tutti quasi questi Quartetti, si inizia con un'Introduzione lenta di grande perfezione formale e dalle dimensioni ideali; nella Prima Idea dell'Allegro seguente, dal lunghissimo respiro e dalla specialissima metrica, le parti si avviluppano in liricissime spire per moto contrario e in cromatismi di grande maestria. Degno di nota e non meno caratteristico è il Ponte Modulante, ritmico e vitale, che conduce alla sapiente Seconda Idea. Quanto Ludwig van Beethoven c'è in questo Quartetto: quasi tutti gli elementi di cui è composto questo movimento fanno parte del linguaggio del grande tedesco: la contrapposizione ravvicinata del piano e del forte, gli unisoni burberi in sincope nella Coda dell'Esposizione, per non parlare dei tre accordi perentori ripetuti due volte alla fine dell'Esposizione, che poi troveremo di conseguenza alla fine della Ripresa e a suggello ultimo del movimento. Lo Sviluppo è breve ma geniale, e la Ripresa porta alla Coda che conclude questo piccolo spicchio di grande civiltà del Quartetto di accezione mediterranea.

Secondo movimento

Avete in mente la preghiera di Desdemona nell'ultimo atto di *Otello*? Lì si tratta di una sequenza di 22 armonie diverse su un'unica nota. Qui Cherubini, nel suo piccolo, ci propone sei armonie differenti nelle ripetizioni del Tema di cinque note del Primo Violino, che costituisce per così dire il germe della ricerca armonica legata al canto della tradizione italiana

dell'1800. Ma non è certo solo questo il motivo di nota di questo Secondo tempo, tutto fatto di pause di riflessione, un piccolo Lied intimo e discreto, sospeso fra grazia e non-chalance.

Terzo movimento

Anche qui, come pure nel Primo tempo, troviamo tanti elementi che si possono far risalire al linguaggio beethoveniano: la perentorietà dell'inizio, le fermate sugli unisoni piano della seconda parte, la risolutezza della fine dello Scherzo sono senz'altro debitori sia alla scrittura che al pensiero ispiratrice del genio di Bonn. Per contrasto il Trio è una pagina di carattere quasi descrittivo, con il Primo Violino che gorgheggia libero come un uccello su un leggero accompagnamento illuminato dai pizzicati del Violoncello, che risuonano sospesi sfruttando al meglio le risonanze naturali degli armonici dello strumento.

Quarto movimento

Dopo un inizio affermativo, composto dagli accordi di tonica e di dominante intervallati da pause, tutto il quartetto è impegnato a rincorrere il Primo Violino, che petulante e dispettoso si diverte a condurli nelle sue volute armoniche. Subito una piccola Fuga (le cui prime tre note – penso casualmente – sono uguali a quelle della Fuga centrale del Primo tempo dell'op. 59 n. 1 di Ludwig van Beethoven), ancora gli accordi iniziali ed ecco una Seconda Idea, serena e rassicurante, uno Sviluppo, ancora una piccola Fuga e infine la Ripresa e la Coda che suggella l'atmosfera fresca e vivace di quest'ultimo movimento.

Sesto Quartetto

Primo movimento

Il piacere di inventare delle metriche irregolari, che abbiamo già incontrato spesso nel corso dei Primi Movimenti di questi Sei Quartetti, ben si addice al carattere enigmatico e misterioso di questa Prima Idea (ascoltate con attenzione le armonie staccate della seconda parte della terza e quarta battuta), che si svolge appunto nell'arco di sette battute. Nonostante l'inizio, questo movimento è forse il più accademico di tutti i Quartetti, solidamente ancorato nella sua struttura di 4/4. E' vero che la Seconda Idea con la sua nenia quasi canzonatoria introduce un elemento più lieve, ma da sola non riesce a dissolvere se non brevemente l'atmosfera cupa che permea questo Primo tempo.

Secondo movimento

Di tutt'altro carattere il Secondo tempo, che nella sua lievità settecentesca ci ricorda una Marcia delle *Nozze di Figaro* per quella alternanza continua fra tonalità maggiori e minori, e

arrivando nella sua tensione sino alla bellissima frantumazione ritmica della battuta 70. La Ripresa, con delle leggere variazioni ritmiche, porta alla Cadenza finale tutta affidata al Primo Violino, e conclusa ritmicamente da tutto il quartetto.

Terzo movimento

Il Terzo tempo parte con un bellissimo slancio ritmico e danzante, in un Tema che gioca sull'alternanza fra salti melodici e precise articolazioni, introducendo già alla quarta battuta il fraintendimento ritmico fra 3/4 e 6/8 (Hemiolia), subito seguito dalle sincopi. Un paio di energiche modulazioni, un bel Pedale di dominante su cui si innervano delle imitazioni, e ancora un poderoso Pedale di tonica concludono lo Scherzo. Il Trio, più articolato nella suddivisione dei ruoli rispetto ai Trii dei Quartetti precedenti, adopera l'elemento ritmico dell'incipit dello Scherzo, incuneandolo dapprima nelle parti di accompagnamento – quasi un ricordo dello spirito trionfale dello Scherzo – per poi mutarlo in un elemento quasi languido. Una bella Coda, e il ritmo diventa man mano minaccioso, per poi riprendere la dignità iniziale dello Scherzo.

Quarto movimento

In forma di Rondò, ma alternando in pratica solo due elementi fondamentali, questo movimento inizia con tre battute introduttive dal carattere turbinoso e affermativo. Il Tema, doloroso e appassionato, è uno dei pochi tratti ottocenteschi di questi Quartetti, ed è caratterizzato da due fermate in unisono, rispettivamente sul quinto e sul secondo grado. Il secondo elemento è al contrario solare e fresco, e porta ad una rincorsa di deliziose scale mozartiane di sedicesimi che si alternano virtuosisticamente fra gli strumenti. Dopo il successivo Rondò, il secondo elemento modula drammaticamente a toni lontani, e tutto improvvisamente si ferma per inserire – quasi un cercare di fermare l'attimo – i tre momenti iniziali del Primo, Secondo e Terzo tempo. Ma lo smarrimento e l'autocontemplazione romantica non fanno parte del dizionario di Cherubini, e con eleganza ritorniamo nel discorso interrotto da poco, e quindi alla terza ripresa del Rondò. La Coda, quasi attonita, sembra esalare l'ultimo respiro, ma anche qui c'è poco spazio al sentimento, e le ultime battute ripartono con una sferzata di fiammeggiante energia – ahimè quasi un sorriso di circostanza – che conclude la sapiente immersione di Cherubini nella dimensione del Quartetto d'archi.

© Mauro Loguercio 2000

Quartetto David

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

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

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

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

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

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

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

Quartett Nr. 5, F-Dur

Erster Satz

In der ganzen Sammlung ist dies der Augenblick, in welchem Cherubini sich am meisten der mitteleuropäischen Quartett-Tradition nähert. Die perfekte Verteilung und Führung der Stimmen lassen uns zwangsweise gemeinsame Züge mit den sechs Quartetten op. 18 von Ludwig van Beethoven erkennen. Wie in fast allen diesen Quartetten beginnt der Satz mit einer langsamen Einleitung von großer formaler Perfektion und idealen Dimensionen; im ersten Thema des folgenden *Allegros*, großartig und rhythmisch originell, hüllen sich die Stimmen in lyrischen Spiralen in Gegenbewegung und geschickter Chromatik. Bemerkenswert und nicht weniger charakteristisch ist die rhythmische und vitale Übergangspassage, die zum weisen zweiten Thema führt. Es gibt viel vom Bonner Meister in diesem Quartett: fast sämtliche Elemente, aus denen dieser Satz zusammengesetzt ist, sind Teile der Sprache des großen Deutschen: die enge Gegenüberstellung von *piano* und *forte*, die grob synkopierten Unisonos der Coda der Exposition, um von den drei gebieterischen Akkorden nicht zu sprechen, die am Schluß der Exposition zweimal wiederholt werden, und die wir folglich am Schluß der Reprise und im Schlußsiegel des Satzes wiederfinden. Die Durchführung ist kurz aber genialisch, und die Reprise führt zur Coda, die dieses kleine Beispiel großer Quartettkultur im mediterranen Sinn beendet.

Zweiter Satz

Erinnern Sie sich an das Gebet der Desdemona im letzten Akt von Verdis *Otello*? Dort handelt es sich um eine Sequenz von 22 verschiedenen Harmonien auf einem einzigen Ton. Hier bietet uns Cherubini, im kleineren Ausmaß, sechs verschiedene Harmonisierungen der Wiederholungen des fünftönigen Themas der ersten Violine, das sozusagen als Keim einer harmonischen Suche dient, die mit der italienischen Vokaltradition des 19. Jahrhunderts verbunden ist. Dies ist aber gewiß nicht das einzige bemerkenswerte Merkmal dieses zweiten Satzes, der zur Gänze aus Pausen der Betrachtung besteht, ein intimes und diskretes kleines Lied, das zwischen Anmut und Nonchalance schwebt.

Dritter Satz

Auch hier, wie im ersten Satz, finden wir zahlreiche Elemente, deren Ursprung in der Sprache Ludwig van Beethovens liegen: den gebieterischen Anfang, die Unisonoformaten im *Piano* des zweiten Satzes, die Entschlossenheit des Schlusses vom Scherzo sind durchwegs von der Schreibart und der inspirierenden Denkart des Bonner Genies beeinflusst. Als Kontrast ist das Trio eine Partiturseite von fast deskriptivem Charakter, wo die erste Violine frei wie ein Vogel trillert, über einer leichten Begleitung aus Pizzicati des Cellos, deren schwebender Klang die natürlichen Resonanzen der Flageolette des Instruments bestens ausnützt.

Vierter Satz

Nach einem bejahenden Anfang aus Tonika- und Dominantakkorden, die durch Pausen getrennt sind, beschäftigt sich das ganze Ensemble mit der Verfolgung der ersten Violine, die sich vorlaut und boshaft damit amüsiert, sie in ihre harmonischen Voluten zu führen. Plötzlich ist eine kleine Fuge entwickelt (deren drei erste Töne – nebenbei bemerkt – mit denen der zentralen Fuge des ersten Satzes aus Opus 59:1 von Ludwig van Beethoven identisch sind), die einleitenden Akkorde kehren nochmals zurück, dann ein zweites Thema, heiter und beruhigend, eine Durchführung, noch eine kleine Fuge und schließlich die Reprise und die Coda, die die frische und lebhaft Atmosphäre dieses letzten Satzes besiegelt.

Quartett Nr. 6, a-moll

Erster Satz

Die Freude am Erfinden in unregelmäßigen Rhythmen, der wir bereits öfters im Verlauf der ersten Sätze dieser sechs Quartette begegnet sind, paßt sich dem rätselhaften und mystischen Charakter dieses ersten Themas gut an (hören Sie aufmerksam die Staccatoharmonien im

zweiten Teil des dritten und vierten Taktes an), das sich in einem Bogen von genau sieben Takten entfaltet. Trotz des Anfangs ist aber dieser Satz vielleicht der akademischste sämtlicher Quartette, solide verankert in der Taktart 4/4. Es stimmt, daß das zweite Thema mit seinem beinahe spöttelnden Klagelied ein leichteres Element bringt, aber von sich allein kann es nur kurzweilig die düstere Atmosphäre auflösen, die diesen ersten Satz prägt.

Zweiter Satz

Ganz anderen Charakters ist der zweite Satz, der in seiner an das 18. Jahrhundert erinnernden Leichtigkeit an einen Marsch aus *Figaros Hochzeit* erinnert, mit seinen ständigen Wechseln zwischen Dur und Moll, und der in seiner Spannung schließlich in Takt 70 zu einer herrlichen rhythmischen Zerstückelung führt. Die Reprise führt mit leichten rhythmischen Variationen zur Schlußkadenz, die zur Gänze der ersten Violine anvertraut ist, und zum rhythmischen Schluß mit dem ganzen Quartett.

Dritter Satz

Der dritte Satz beginnt mit einem wunderschönen, rhythmisch-tänzerischen Schwung und einem Thema, das mit dem Wechsel zwischen melodischen Sprüngen und präzisen Artikulationen spielt, und das bereits im vierten Takt die rhythmische Doppeldeutigkeit zwischen 3/4 und 6/8 (Hemiole) einführt, wonach sofort Synkopen folgen. Ein paar energische Modulationen, ein schöner Orgelpunkt der Dominante, auf welchem Imitationen gebildet werden, und noch ein kraftvoller Orgelpunkt, diesmal der Tonika, beenden das Scherzo. Das Trio ist in der Verteilung der Rollen deutlicher als die entsprechenden Sätze der früheren Quartette; es verwendet die rhythmischen Elemente vom Beginn des Scherzos, die zunächst in den Begleitstimmen erscheinen – quasi eine Erinnerung an die triumphierende Stimmung des Scherzos – um sie dann in ein fast mattes Element zu verwandeln. Eine schöne Coda, der Rhythmus wird allmählich bedrohlicher, und die anfängliche Würde des Scherzos erscheint wieder.

Vierter Satz

Dieser Satz, in Rondoform, aber praktisch gesehen mit nur zwei Grundgedanken, beginnt mit drei Takten mit wirbelartigem und bejahendem Charakter. Das schmerzvolle und leidenschaftliche Thema ist einer der wenigen Züge dieser Quartette, die den Ursprung im 19. Jahrhundert verraten; charakteristisch sind zwei Fermaten im Unisono, auf der fünften bzw. zweiten Stufe. Das zweite Thema ist andererseits frisch und sonnig; er führt zu einer Passage mit köstlichen kleinen Sechzehntelläufen im Stile Mozarts, bei denen die Instrumente sich abwechseln. Nach der Wiederkehr des Rondos moduliert das zweite Thema dramatisch nach entfernten Tonarten,

und alles kommt plötzlich zum Stehen – fast wie ein Versuch, die Zeit selbst aufzuhalten – um die Anfangstakte des ersten, zweiten und dritten Satzes zu zitieren. Verwirrung und romantische Selbstbetrachtung gehörten aber nicht zu Cherubinis Sprache, und wir kehren elegant zum gerade unterbrochenen Gespräch zurück, mit der dritten Wiederaufnahme des Rondothemas. Die gleichsam erstaunte Coda scheint einen letzten Seufzer zu machen, aber selbst hier ist wenig Platz für Sentimentalität, und die letzten Takte sind ein Peitschenhieb feuriger Energie – ganz wie ein gelegentliches Lächeln – mit dem Cherubinis gekonntes Eintauchen in die Sphären des Streichquartetts endet.

© Mauro Loguercio 2000

Quartetto David

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

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

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

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

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

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

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

Quatuor no 5 en fa majeur

Premier mouvement

De toute la collection, voici le moment où Cherubini s'approche le plus de la tradition du quatuor de l'Europe centrale. Dans la distribution et l'arrangement des parties, nous ne pouvons pas manquer de remarquer des points de contact avec les six quatuors de l'opus 18 de Ludwig van Beethoven. Suivant le modèle de presque tous ces quatuors, le mouvement commence par une introduction lente d'une perfection formelle remarquable et aux proportions exemplaires; dans le premier sujet de l'*Allegro* qui suit, avec sa grande extension et son originalité rythmique, les parties sont enveloppées de spirales lyrique en mouvement contraire et de chromatisme d'une adresse imposante. Le pont au rythme énergique, menant au savant second sujet, est lui aussi digne de mention. Il y a tant de Ludwig van Beethoven dans ce quatuor; presque tous les éléments du mouvement portent son sceau: la juxtaposition de *piano* et de *forte*, les brusques unissons syncopés dans la coda, pour ne rien dire des trois accords tranchants répétés deux fois à la fin du mouvement. Le développement est bref mais ingénieux et la réexposition mène à une coda qui est une digne conclusion de ce petit exemple de la grande culture de quatuor dans son extension méditerranéenne.

Second mouvement

Vous rappelez-vous de la prière de Desdémone dans le dernier acte d'*Othello* de Verdi? On y trouve une suite de 22 harmonies différentes sur une seule note. Cherubini ici, sur une plus petite échelle, nous offre six harmonisations différentes du thème de cinq notes au premier violon, formant comme une sorte de source pour une recherche harmonique reliée à la tradition

vocale italienne du 19^e siècle. Mais ce n'est certainement pas le seul élément remarquable de ce second mouvement, construit entièrement sur des silences et des réflexions, un lied en miniature discrètement intime, suspendu entre la grâce et la nonchalance.

Troisième mouvement

Ici, comme dans le premier mouvement, nous trouvons plusieurs éléments qui rappellent le langage musical de Ludwig van Beethoven: le ton péremptoire du début, les points d'orgue *piano* à l'unisson de la seconde section et la fin résolue du scherzo sont tous nettement redevables à son langage et à sa pensée d'inspiration. Par contraste, le trio est un épisode de caractère presque descriptif avec le premier violon faisant des trilles comme un oiseau sur un léger accompagnement égayé par des *pizzicati* au violoncelle, exploitant entièrement la résonance naturelle de ses harmonies.

Quatrième mouvement

Après un début positif d'accords de tonique et de dominante alternant avec des silences, le quatuor en entier s'engage à poursuivre le premier violon qui s'amuse malicieusement à mener les autres instruments dans des harmonies arbitraires. On entend soudainement une petite fugue (dont les trois premières notes – soit dit en passant – sont identiques à celles de la fugue centrale du premier mouvement de l'op. 59 no 1 de Ludwig van Beethoven); les accords du début reviennent et sont suivis d'un second sujet, serein et réassurant, d'un développement, d'une autre petite fugue et finalement de la réexposition et de la coda qui scelle l'atmosphère fraîche et animée de ce mouvement.

Quatuor no 6 en la majeur

Premier mouvement

On retrouve ici aussi le plaisir d'inventer des rythmes irréguliers, rencontrés si souvent dans le premier mouvement de ces six quatuors, quoiqu'ils s'apparentent ici à la qualité énigmatique du premier sujet (écoutez attentivement les harmonies *staccato* dans la seconde partie des troisième et quatrième mesures) qui se déroule précisément au cours de six mesures. Malgré son début cependant, ce mouvement est peut-être le plus académique de tous les quatuors, solidement ancré dans le chiffre commun de 4/4. Avec son caractère presque taquin, le second sujet introduit vraiment un élément plus léger mais, à lui seul, il ne peut que momentanément dissoudre l'atmosphère lugubre qui envahit ce premier mouvement.

Second mouvement

Le second mouvement est de caractère bien différent, sa légèreté de 18^e siècle rappelant une marche des *Noces de Figaro* avec ses changements constants entre le mode majeur et le mineur, sa tension menant à la ravissante fragmentation rythmique de la mesure 70. Avec de légères variations rythmiques, la réexposition conduit à la cadence finale, confiée entièrement au premier violon, avant la conclusion rythmique jouée par le quatuor au complet.

Troisième mouvement

Le troisième mouvement commence par un ravissant élan dansant et un thème qui mise sur l'alternance de sauts mélodiques et d'articulations précises, introduisant dans la quatrième mesure déjà l'ambivalence rythmique entre 3/4 et 6/8 (hemiolion), suivie immédiatement de syncope. Quelques modulations vigoureuses précèdent une bonne pédale sur la dominante surmontée de quelques imitations, avant qu'une autre pédale, maintenant sur la tonique, ne termine le scherzo. Le trio, avec une division des rôles plus claire que ses prédécesseurs dans les quatuors antérieurs, utilise l'élément rythmique du début du scherzo, l'insérant d'abord dans les parties accompagnatrices – comme pour rappeler l'esprit triomphant du scherzo – et le transformant ensuite en quelque chose de presque languissant. Après une belle coda, le rythme devient graduellement menaçant avant de reprendre la dignité initiale du scherzo.

Quatrième mouvement

De forme rondo mais en pratique alternant entre deux éléments fondamentaux seulement, ce mouvement commence avec trois mesures d'introduction d'un caractère moteur tourbillonnant. Le thème, *doloroso e appassionato*, est l'un des rares traits du 19^e siècle de ces quatuors, caractérisé par deux points d'orgue à l'unisson, respectivement à la quinte et la seconde. Le second élément, d'un autre côté, est frais et ensoleillé et mène à un passage de ravissants petits traits mozartiens de doubles croches alternant avec virtuosité entre les instruments. Après le retour du rondo, le second élément module dramatiquement dans des tonalités éloignées et tout s'arrête soudain – presque un essai d'arrêter le temps lui-même – pour insérer les moments d'ouverture des premier, second et troisième mouvements. Mais la confusion et l'auto-contemplation romantique ne font pas partie de l'idiome de Cherubini et nous retournons élégamment au discours récemment interrompu et, ainsi, à la troisième énonciation du thème du rondo. Comme surprise, la coda semble prendre une respiration finale mais, même ici, il y a peu de place pour les sentiments et les dernières mesures sont entamées avec une explosion d'énergie

– hélas, presque un accord avec la convention – qui termine la savante immersion de Cherubini dans le domaine du quatuor à cordes.

© Mauro Loguercio 2000

Quartetto David

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

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

Recording data: October 1998 in Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeisterin: Marion Schwebel

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

Producer: Marion Schwebel

Digital editing: Martin Nagorni

Cover text: © Mauro Loguercio 2000

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

Front cover photograph: © Gottfried Weinhold

Photograph of the Quartetto David: © Marion Schwebel

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

Colour origination: Studio Colour, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1998 & 2000 BIS Records AB

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



Quartetto David