

MOZART

*THE 6 STRING QUARTETS
DEDICATED TO HAYDN*

QUATUOR
CAMBINI-PARIS

All. vivace Aff.:

N. 30. Quartetto III.

von Mozart und für Landgraf

A handwritten musical score for a quartet, consisting of ten staves. The notation is in a single system, with each staff representing a different instrument. The music is written in a style characteristic of the late 18th or early 19th century, with clear note heads, stems, and beams. There are various rests, including whole, half, and quarter notes, as well as eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte), and articulation marks like accents and slurs. The paper shows signs of age, with some staining and wear, particularly in the lower right corner.

Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791

The 6 String Quartets dedicated to Haydn 1782-1785

Quatuor Cambini-Paris *on period instruments*

Julien Chauvin violin

Karine Crocquenoy violin

Pierre-Éric Nimyłowycz viola

Atsushi Sakai cello

Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791

The 6 String Quartets dedicated to Haydn 1782-1785

Les 6 Quatuors dédiés à Haydn

CD1

String quartet n° 14 in *g* major, “Spring”

Quatuor n° 14 en *sol* majeur, « le Printemps », K387 1782

- 1 Allegro vivace assai 12'00
- 2 Menuetto: Allegretto 7'29
- 3 Andante cantabile 7'27
- 4 Molto allegro 7'49

String quartet n° 15 in *d* minor

Quatuor n° 15 en *ré* mineur, K421 1783

- 5 Allegro moderato 11'53
- 6 Andante 7'27
- 7 Menuetto: Allegretto 3'59
- 8 Allegretto ma non troppo – Più allegro 9'57

CD2

String quartet n° 17 in *b* flat major, "Hunt"

Quatuor n° 17 en *si* bémol majeur, « La Chasse », K458 1783-1784

- 1 Allegro vivace assai 12'22
- 2 Menuetto: Moderato 3'54
- 3 Adagio 7'23
- 4 Allegro assai 9'30

String quartet n° 16 in *e* flat major

Quatuor n° 16 en *mi* bémol majeur, K428 1783

- 5 Allegro ma non troppo 10'34
- 6 Andante con moto 12'45
- 7 Menuetto: Allegretto 05'32
- 8 Allegro vivace 5'43

CD3

String quartet n° 18 in a major
Quatuor n° 18 en *la* majeur, K464 1785

- 1 Allegro 11'407
- 2 Menuetto 5'55
- 3 Andante 12'20
- 4 Allegro non troppo 8'29

String quartet n° 19 in c major, “Dissonance”
Quatuor n° 19 en *ut* majeur, « Les Dissonances », K465 1785

- 5 Adagio – Allegro 15'22
- 6 Andante cantabile 7'37
- 7 Menuetto: Allegretto 4'47
- 8 Allegro molto 11'14

Sommaire — Contents

Paris à la découverte des quatuors à cordes de Mozart — Jean Gribenski	<i>p.9</i>
Entre influence et défi — Atsushi Sakai	<i>p.14</i>
Propos recueillis — Alexandre Dratwicki	<i>p.17</i>
Clés d'écoute — Pierre-Éric Nimyłowycz	<i>p.21</i>
Biographie	<i>p.36</i>
Paris's discovery of Mozart's String Quartets — Jean Gribenski	<i>p.37</i>
Influences from Haydn — Atsushi Sakai	<i>p.40</i>
Interview — Alexandre Dratwicki	<i>p.43</i>
A guide to listening — Pierre-Éric Nimyłowycz	<i>p.46</i>
Biography	<i>p.60</i>
Credit page	<i>p.64</i>

À mon cher ami Haydn,

Un père ayant résolu d'envoyer ses fils dans le vaste monde estima qu'il devait les confier à la protection et à la direction d'un homme, très célèbre alors, qui, par une heureuse fortune était, de plus, son meilleur ami. C'est ainsi, homme célèbre et ami très cher, que je te présente mes six fils. Ils sont, il est vrai, le fruit d'un long et laborieux effort, mais l'espérance, que plusieurs amis m'ont donnée, de le voir, au moins en partie, récompensé, m'encourage, me persuade que ces enfantements me servent un jour de quelque consolation. Toi-même, ami très cher, au dernier séjour que tu as fait dans cette capitale, tu m'as manifesté ta satisfaction. Ce suffrage de ta part est ce qui m'anima le plus ; et c'est pourquoi je te les recommande avec l'espérance qu'ils ne te semblent pas indignes de ta faveur. Qu'il te plaise donc de les accueillir avec bienveillance et d'être leur père, leur guide, leur ami ! Dès cet instant, je te cède mes droits sur eux et te supplie en conséquence de regarder avec indulgence les défauts que l'œil partial de leur père peut m'avoir cachés, et de conserver, malgré eux, ta généreuse amitié à celui qui l'apprécie tant. Car je suis de tout cœur, ami très cher,

Ton bien sincère ami.

W. A. Mozart

Paris à la découverte des quatuors à cordes de Mozart

par Jean Gribenski

« Musique de chambre » : à la fin du xvii^e et au début du xix^e siècle, le sens de l'expression n'a que peu de rapport avec ce qu'il est aujourd'hui. De nos jours, on entend par là une musique instrumentale destinée à une petite formation de solistes, avec ou sans piano, mais à l'exclusion du piano seul. Cette définition, fondée sur l'effectif, semble ne s'être définitivement imposée que dans la seconde moitié du xix^e siècle. Au siècle précédent, en effet, le mot « chambre » (*Kammer* en allemand) s'entend encore au sens propre : « musique de chambre » est la traduction littérale en français de *musica da camera*, expression apparue en Italie au milieu du xvi^e siècle pour désigner toute musique, vocale ou instrumentale, qui n'est pas destinée à l'Église.

Dans le domaine de la « musique de chambre », l'édition joue un rôle absolument fondamental : elle met les œuvres entre les mains des « exécutants » (on n'emploie pas

encore le terme d'interprètes). Les œuvres n'étant pour ainsi dire jamais jouées en public, elles ne laissent pratiquement aucune trace dans la presse (contrairement aux symphonies ou aux opéras, par exemple) : seule l'édition nous permet de saisir la diffusion de ce répertoire.

De son vivant, les œuvres de Mozart publiées à Paris, qui est alors le grand centre européen de l'édition musicale, sont principalement des œuvres pour clavier, seul ou « accompagné » : la majorité des sonates piano-violon, les sept trios pour piano, violon et violoncelle, le trio pour piano, clarinette et alto (K. 498), les deux quatuors pour piano et cordes (K. 478, 493). Ce succès des œuvres pour piano se poursuit et s'amplifie après la mort de Mozart, pour aboutir, entre 1800 et 1808, à la publication d'une importante série effectuée par un grand éditeur, Pleyel : *la Collection complete [sic] des œuvres de*

piano par W. A. Mozart, en treize volumes, qui connaîtra en France une diffusion considérable – exemple parmi d'autres d'un mouvement très général en Europe, qui révèle une double mutation du goût musical : l'intérêt pour la musique du passé même si, dans le cas de Mozart ce passé n'est pas encore très ancien et la constitution d'un « panthéon » de quelques grands compositeurs, parmi lesquels figure Mozart.

Pour ce qui est de la « musique de chambre » sans clavier, le succès est plus tardif, posthume en général, à l'exception des *Six Quatuors dédiés à Haydn* : ils sont publiés à Paris dès 1785, soit quelques mois après la première édition, viennoise, qui suit elle-même de peu l'achèvement de la composition. Le succès semble d'emblée important : avant la mort de Mozart (1791), la série paraît à nouveau chez un autre éditeur parisien – rappelons qu'il n'existe alors aucun droit d'auteur pour les œuvres musicales.

Dès le lendemain de la mort du compositeur, les éditions de sa « musique de chambre », notamment pour cordes, se multiplient. On peut même avancer que c'est principalement à ces œuvres que Mozart doit une

renommée sans cesse croissante comme compositeur, dans la quinzaine d'années qui suit sa mort : les œuvres orchestrales (symphonies, concertos) ne sont encore guère connues, les opéras le sont moins encore. Quant à sa musique religieuse, elle n'apparaîtra à Paris qu'à partir de 1804. Ainsi, les dix « grands » quatuors à cordes (les six dédiés à Haydn, le quatuor « Hoffmeister », les trois « prussiens ») connaissent de multiples éditions ; les quatuors « de jeunesse » ne sont pas non plus ignorés : les six « viennois » (K. 168-173), ainsi que deux des six « milanais » (K. 157, 160/159a) sont publiés avant 1804. En outre, les éditeurs parisiens publient un grand nombre de transcriptions pour quatuor à cordes, qui témoignent et du succès considérable de ce genre en France – un succès qui ne semble pas affecté par la Révolution – et du succès grandissant de Mozart. Ces éditions culminent en quelque sorte avec la parution, de 1805 à 1811, de trois collections de « musique de chambre » pour cordes de Mozart en parties séparées, publiées chez trois des plus grands éditeurs de musique instrumentale de Paris (Pleyel, Sieber, Imbault).

Voit le jour enfin une quatrième collection, qui marque un changement capital dans la réception non seulement de l'œuvre de Mozart, mais de la musique en général : à partir de 1802, Pleyel publie, sous le nom hautement symbolique de *Bibliothèque musicale*, une collection de « partitions de poche », innovation qui restera unique en Europe pendant plusieurs dizaines d'années. Après quatorze volumes consacrés à Haydn, de 1802 à 1805, la Bibliothèque musicale se poursuit de 1805 à 1808 avec cinq volumes contenant des œuvres de Mozart : les *Six Quatuors dédiés à Haydn*, puis quatre quintettes à cordes. Changement capital : grâce à la partition, l'œuvre musicale n'est plus seulement éphémère, liée à l'exécution ; elle peut devenir objet d'étude, inscrit dans la durée. Les chefs-d'œuvre de la musique instrumentale deviennent dignes de prendre place dans une bibliothèque, aux côtés des grandes créations littéraires et philosophiques. Et parmi ces chefs-d'œuvre figurent symphonies et quatuors de Haydn, bien entendu, mais aussi les grandes œuvres de « musique de chambre » de Mozart, dont certaines servent déjà de modèles, soit aux compositeurs (H. Jadin, 1796), soit aux analystes (Momigny, 1806).

Ainsi, la musique de chambre de Mozart joue un rôle essentiel dans la mutation qui affecte à Paris vie musicale et réception de la musique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Est-ce à dire que ces œuvres ont quitté les pupitres des « exécutants » pour les étagères des bibliothèques ? Que la plume de l'analyste remplace désormais le clavier ou l'archet ? Certainement pas ! Mais, on l'a dit, n'étant pas publiques, les exécutions ne laissent guère de traces. C'est seulement en 1814 que le violoniste Pierre Baillot donne les premières séances publiques de quatuors et quintettes à cordes : les œuvres de Mozart y tiennent une des premières places.

Entre influence et défis

par Atsushi Sakai

« Je vous assure que si l'on ne voyage pas (au moins les gens qui s'occupent d'arts et de science), on n'est vraiment qu'un pauvre être!... Un homme de médiocre talent reste toujours médiocre, qu'il voyage ou non, mais un homme de talent supérieur (et je ne pourrais me contester ce talent à moi-même sans impiété), deviendra mauvais, s'il reste toujours dans le même lieu. »

*(Lettre de Mozart à son père,
le 11 septembre 1778)*

Mozart n'est ni novateur comme Haydn, ni révolutionnaire comme Beethoven. Mais il aime le monde dans lequel il vit et sait en tirer la plus grande inspiration. Loin d'être un élitiste académique, il arrive à assimiler le style des autres, à en absorber le meilleur pour l'adapter à sa propre sensibilité. Il possède un cœur clément et compatissant toujours ouvert à ses semblables.

Les *Six Quatuors dédiés à Haydn*, écrits entre 1782 et 1785, sont *le fruit d'un long et laborieux effort*, comme le dit Mozart lui-même. Ce sont des œuvres sans précédent, par leur écriture ambitieuse, leur complexité contrapuntique et leur audace harmonique. Dès leur publication par les éditions Artaria à Vienne en septembre 1785, ces quatuors ont suscité de nombreuses et vives critiques, tout en devenant par ailleurs très rapidement un sujet d'analyse dans les traités théoriques.

Une des premières critiques est apparue en avril 1787 dans le *Magasin der Musik*. Cet écrit de Carl Friedrich Cramer pourrait bien représenter l'avis général de l'époque :

« C'est dommage qu'il vise trop haut dans ses compositions vraiment belles et artistiques afin de devenir un nouveau créateur, où l'on doit avouer que le sentiment et le cœur en profitent peu. On pourrait bien

dire que ses nouveaux quatuors pour deux violons, alto et basse, lesquels il a dédiés à Haydn, sont trop assaisonnés — et quel palais peut en endurer si longtemps ? »

La rencontre avec Haydn en 1781 a certainement été très stimulante pour Mozart et l'a sans doute incité à se lancer dans ce projet de nouveau cycle pour quatuor à cordes. Les quatuors opus 33 de Haydn, composés la même année, se dirigent nettement vers le style galant, le goût de l'époque. Haydn annonce que ces quatuors « sont écrits d'une manière nouvelle et particulière, car cela fait dix ans que je n'en ai plus composé ». Cette nouvelle tentative du grand maître montre avec grâce que l'on peut composer en bon équilibre, entre le chant continu, facilement compréhensible, et le dialogue entre quatre musiciens qui conversent. Mozart voit la possibilité de développer cet idéal en se réconciliant définitivement avec le style sévère du contrepoint dont il se sert librement dans cette nouvelle esthétique.

Le Menuet du Quatuor en la majeur (K.464) est peut-être l'un des exemples les plus fascinants de cette entreprise. En utilisant seulement deux brèves cellules musicales,

Mozart crée tout un menuet en utilisant tous les moyens possibles du contrepoint. La superposition des sujets, l'imitation en strette, et le sujet en mouvement contraire sont si naturellement arrangés dans ce nouveau style que nous sommes constamment emportés par cette musique aérienne.

Pour évoquer son influence sur ces six nouveaux quatuors de Mozart, on doit également revenir vers les quatuors antérieurs de Haydn, particulièrement ceux de l'opus 20. Ces quatuors composés en 1772 sont remarquables par l'intensité et la profondeur de leur expression, infiniment variée et personnelle. De par leur travail thématique et contrapuntique développé ainsi que l'« aventure harmonique » qui nous entraîne toujours plus loin de la tonalité initiale, ces œuvres sont parmi les premiers exemples d'un genre nouveau de quatuor à cordes, qui prévaudra dorénavant, dans lequel les compositeurs repoussent les limites de leur langage musical. Et bien qu'il ne soit pas facile d'apercevoir immédiatement les rapports stylistiques entre les deux cycles, les six nouveaux quatuors de Mozart sonnent presque comme un défi par lequel il entend évaluer ou même surpasser le prestigieux cycle de son aîné.

Prenons par exemple le final du *Quatuor en sol majeur* (K. 387). Bien que Haydn n'ait plus écrit de fugue pour cette formation après le cycle de l'opus 20, Mozart ressentit le besoin d'en écrire à nouveau après l'expérience probablement amère que fut pour lui celle du cycle « viennois » composé neuf ans plus tôt. Mais cette fois-ci il invente une forme fuguée plus proche de sa propre sensibilité, en associant la fugue à la forme sonate. Ce nouveau style d'écriture échappe au pédantisme d'un contrepoint trop académique, tout en permettant à Mozart de montrer l'étendue de son savoir-faire par une fugue à double sujet.

Mais le vrai défi pour le compositeur sera peut-être d'égaliser la profondeur spirituelle et la liberté d'expression des mouvements lents de l'opus 20 de Haydn. Le deuxième mouvement du *Quatuor en mi bémol* (K. 428) constitue un exemple d'expérimentation dans l'aventure harmonique grâce à laquelle Mozart parvient à une intériorité et une émotion nouvelles. L'utilisation, entre autres, des dissonances, met l'auditeur dans la confiance des sentiments passionnés et de la ferveur amoureuse du compositeur. On ne peut manquer de faire le parallèle

avec le troisième mouvement du premier quatuor de l'opus 20 de Haydn, une page musicale également emplie de sincérité.

Propos recueillis

par Alexandre Dratwicky

Cher Quatuor Cambini-Paris, vous abordez aujourd'hui au disque le cycle le plus important des quatuors à cordes de Wolfgang Amadeus Mozart, son troisième (composé entre 1782 et 1785) après ceux des « milanais » et des « viennois » et avant celui des « prussiens ». Pourriez-vous nous dire, après avoir enregistré plusieurs albums de musique française (H. Jadin, Cambini, David et Gouvy), ce qui a motivé votre choix ?

Ce projet nous tenait à cœur depuis longtemps car, tout simplement et très honnêtement, nous adorons ces quatuors ! Et les grands classiques viennois du XVIII^e siècle font bien évidemment partie de notre répertoire et sont au programme de nos concerts depuis toujours, il est vrai, aux côtés de quelques très belles découvertes françaises que nous défendons ardemment depuis la création de notre quatuor.

D'autre part, nous avons eu la chance – devenue rarissime de nos jours – de pouvoir enregistrer ce cycle dans son intégralité, ces six magnifiques quatuors étant tout à fait indissociables à nos yeux car composés et présentés en tant que tels par Mozart. Quel bonheur de pouvoir

ainsi cheminer à travers un tel éventail de couleurs, de caractères, d'émotions et de sentiments !

À ce propos, vous avez choisi un ordre particulier dans l'enchaînement de ces six quatuors. Pouvez-vous nous l'expliquer ?

Nous présentons effectivement ce cycle dans un ordre particulier, suite aux modifications que Mozart lui-même aurait apportées entre son manuscrit et la première édition supervisée par ses soins et publiée chez Artaria à Vienne en 1785.

Il apparaît en effet que sa volonté a bien été de permuter le *Quatuor en mi bémol majeur* et le *Quatuor en si bémol majeur* – contrairement aux dates de composition : on retrouve des mentions manuscrites qui vont en ce sens dans la partition autographe conservée à la British Library.

Il nous a donc semblé très intéressant de les faire entendre ainsi. D'autant qu'après le *Quatuor en ré mineur*, très dense émotionnellement, une respiration est la bienvenue avec le caractère assez festif du *Quatuor en si bémol majeur*, plutôt que d'enchaîner directement avec celui en *mi bémol majeur*, lequel est de nature beaucoup plus initiatique et mystérieuse.

À partir des années 1770, apparaît en France une « mode » dans la structure des

quatuors à cordes, qui prennent une nouvelle dénomination. Les quatuors « dialogués » ou « concertants » vont ainsi fleurir avant de laisser la place, à la toute fin du XVII^e siècle, aux quatuors « brillants », qui feront la part belle au premier violon.

Pensez-vous que Mozart ait pu avoir connaissance de ces « nouveaux » quatuors ?

Au cours de ses deux voyages à Paris, Mozart a eu l'occasion de découvrir la musique française, tant l'opéra que la musique symphonique ou la musique de chambre. Il a sans aucun doute dû entendre les quatuors dialogués de Cambini (plus d'une centaine), de Rigel ou de Pleyel, et il a pu s'en inspirer quelques années plus tard. Nous retrouvons dans *le Quatuor en ré mineur (allegretto ma non troppo)* et *le Quatuor en la majeur (andante)* le principe même de la « conversation en musique », chère à nos compositeurs français, à travers les mouvements à variations. En effet, après le thème du mouvement exposé au premier violon, chaque protagoniste, à sa manière, donne son point de vue, son « opinion » sur le thème. La palette sonore s'enrichit ainsi considérablement et le second violon, l'alto et le violoncelle prennent une autonomie nouvelle que Mozart portera à son apogée avec les quatuors « prussiens ».

Vous jouez et enregistrez depuis 2007 sur des instruments anciens, montés avec des cordes en boyau, et avec des archets d'époque. Est-ce un choix primordial pour vous ?

Nous ne faisons là que répondre à un besoin impérieux qui nous vient, chacun à notre manière, à la fois d'un ressenti profond et d'une recherche sonore. Nous aimons tous les quatre passionnément la sonorité particulière de ces instruments. Et l'esthétique dite « historiquement informée » nous tient à cœur, non par désir de faire table rase des traditions des dernières décennies, mais par celui, sincère, de faire partager notre lecture de ces partitions avec, nous l'espérons, la fraîcheur d'une vision renouvelée qui se rapproche au plus près du matériau original. Les cordes en boyau, qui caractérisent le plus notre spécificité, sont d'origine animale. Elles réagissent donc de manière sensible à l'hygrométrie et aux variations de température, ce qui n'est pas toujours confortable, mais leur toucher est tellement plus souple et attachant, qu'il est ensuite difficile de revenir au jeu sur cordes en métal. Cela explique certainement en partie pourquoi ces dernières ne se sont généralisées que dans les années 1940, avec des musiciens qui étaient amenés à voyager plus vite d'une ville, voire d'un pays ou même d'un continent à l'autre.

Pour les archets, nous en jouons de différents modèles, selon la période de composition des œuvres que nous interprétons, l'évolution ayant été très rapide, surtout au tournant du XVIII^e siècle. Beaucoup de modèles se sont succédé entre l'archet baroque et le modèle romantique actuel, la longueur de la baguette s'allongeant progressivement, la mèche devenant de plus en plus large et la tête se raccourcissant. Les archets sont devenus ainsi de plus en plus lourds afin de gagner en projection sonore et en égalité, mais ils ont en revanche « perdu » en timbre, en articulation et en clarté d'émission.

Ces caractéristiques sonores vous ont-elles déterminés à enregistrer ces quatuors dans un lieu particulier ?

Nous avons réalisé cette intégrale en deux parties. Dans un premier temps, nous avons enregistré les quatuors K. 428 et K. 458 au très majestueux Théâtre impérial de Compiègne, à l'acoustique merveilleuse. Puis nous avons eu l'honneur que nous soient ouvertes les portes de la somptueuse Galerie dorée, située à l'intérieur de la Banque de France, à Paris. Jouer dans cet écrin, lequel inspira à Mansart sa galerie des Glaces du château de Versailles, nous a permis de replacer les œuvres de Mozart dans un contexte plus intimiste et

de profiter pleinement de la richesse des boiseries et des ornements de ce lieu unique et rarement accessible.

Avez-vous déjà songé à votre prochain projet discographique ?

Oui ! Beaucoup d'envies personnelles et de désirs différents, que nous devons faire converger... De Haydn à Ravel, en passant par Schubert, Beethoven et Mendelssohn, les possibilités sont inépuisables... En attendant également de trouver la prochaine perle rare française !

Clés d'écoute

par Pierre-Éric Nimyłowycz

Dédié à Haydn, son ami et père spirituel, ce livre de six quatuors est, de la part du jeune Mozart, un geste magnifique d'amitié, d'humilité, d'admiration et de désintéressement. Le cycle ne résulte en effet d'aucune commande directe ; et de fait, Mozart le compose sans en rechercher de rétribution, ce qui est rare à cette époque.

Si beaucoup de compositeurs ont dédié un cycle de quatuors à cordes à Haydn (H. Jadin, Wranitzky...), tant il est vrai que l'inventeur de ce genre musical l'a marqué d'une empreinte indélébile, seul Mozart parvient à y faire preuve d'autant de génie. À tel point que le récipiendaire de l'œuvre déclarera au père de Wolfgang :

« Je vous le dis devant Dieu, en honnête homme, votre fils est le plus grand compositeur que je connaisse, en personne ou de nom, il a du goût, et en outre la plus grande science de la composition. »

Et Haydn demandera d'ailleurs à réentendre le cycle une seconde fois. Il est particulièrement émouvant pour nous d'imaginer Mozart tenant la partie d'alto, son père Leopold au premier violon et les deux barons Tinti au second violon et au violoncelle.

Le père de la symphonie sera à son tour influencé par la beauté de ces pièces, et, s'il ne retourna pas le geste directement, fera évoluer son écriture vers de nouveaux sommets avec l'opus 50 et les suivants, participant ainsi à une émulation nourrie de respect et d'admiration mutuels.

Le ***Quatuor en sol majeur K. 387*** ouvre le cycle sur une tonalité solaire, car extrêmement bien sonnante sur instruments à cordes. Terminé le 31 décembre 1782, on y sent la joie des festivités de fin d'année. Mozart, familiarisé aux musiques des grands maîtres Händel et J. S. Bach grâce au baron van Swieten entre 1782 et 1783, opère un syncrétisme inédit avec le style galant. Grâce à un travail acharné, il s'approprie les formes contrapuntiques héritées de

ses prédécesseurs, lesquelles s'intègrent maintenant de manière totalement fluide et harmonieuse à son écriture.

Allegro vivace assai

Le premier mouvement débute sur un thème frais qui valut à ce quatuor son surnom : « Le Printemps ». Mais si la petite marche qui ouvre le second groupe thématique¹ confère à l'exposition un caractère fondamentalement optimiste, le drame point assez rapidement dans le développement. Les rythmes syncopés haletants, les violentes différences de dynamiques, les accents abrupts sur les contretemps contribuent à créer un climat agité, avant que ce bref orage de printemps ne se calme en revenant vers la réexposition quasi identique. Cette dernière est d'ailleurs magnifiquement ramenée par une pédale de dominante perchée dans l'aigu des instruments, sur laquelle viennent s'égrener de jolis accords de sixte descendants, tous retardés et *calando*, c'est-à-dire justement « en se calmant ».

Menuetto

Placé en deuxième position, le menuet est relativement développé. Il constitue même une forme sonate miniature, dont les montées chromatiques du premier thème, avec leurs nuances dodelinantes, provoquent des tressautements assez surprenants, caractéristiques de ce mouvement. Mozart s'ingénie à faire passer cet effet à toutes les voix bien sûr, mais aussi à l'inverser au violoncelle. Basé sur de brèves questions/réponses en forme de politesses échangées à l'impromptu, le deuxième thème est plus simple. Le petit arpège du début du mouvement apporte quelque inquiétude dans le micro-développement, mais le véritable contraste est dans le trio en *sol* mineur, avec ses octaves très définitives et ses progressions harmoniques mystérieuses. Cette frayeur enfantine est vite oubliée au retour du menuet. N'est-ce pas là l'une des manifestations les plus remarquables du génie mozartien que de nous rappeler la démesure des sentiments qu'enfant nous

¹ Pour clarifier un point essentiel du langage grammatical mozartien, il faut préciser que depuis son plus jeune âge, l'amour du théâtre, des marionnettes, du travestissement, du déguisement, de l'opéra, des cartes, du billard, des jeux de mots souvent potaches font de Mozart un adepte du multi-thématisme. Contrairement à nombre de compositeurs de son temps, il ne se suffit en effet que très rarement d'une exposition bi-thématique dans les formes sonates. On parle plus volontiers de « groupe thématique », tellement ses idées mélodiques sont nombreuses.

éprouvons, passant en un éclair du rire le plus sincère aux larmes les plus amères ?

Andante cantabile

Le ton élégiaque et solaire du mouvement lent en *ut* majeur fait de cet *Andante cantabile* une pièce particulièrement irradiante. Plusieurs thèmes très chantants et généreux se succèdent, avant d'être répétés une seconde fois de manière plus ou moins modifiée. Cette forme est de ce fait très libre. Les ornements du premier violon sont à plus d'un titre remarquables, et donnent vie à l'un des moments les plus magiques du cycle lorsqu'une marche d'harmonie vient comme une magnifique étoffe parer le délicat ruban ornemental du premier violon s'envolant dans l'aigu.

Molto allegro

Le mouvement final, une exaltante double fugue de forme sonate, évoque déjà le dernier mouvement de la symphonie *Jupiter*, mais se place surtout sous l'influence de Haydn, qui avait conclu deux de ses quatuors de l'opus 20 par une fugue. Le premier thème/sujet du mouvement, un *cantus firmus* de quatre notes, est très rapidement suivi par plusieurs divertissements distincts.

Un deuxième thème/sujet en contretemps quasi *jazzy* est rapidement mêlé au premier, alors qu'un véritable troisième thème de divertissement, désinvolte, fait penser au récent *Enlèvement au sérail*.

Mozart n'est pas ici dans un tour de force théorique, mais bien dans un final enjoué qui contient, dans son épilogue, après une strette au contrepoint très serré, une fausse conclusion qui n'est pas sans rappeler l'humour du compositeur du palais Esterházy.

Le ***Quatuor en ré mineur K. 421*** est le seul que Mozart a écrit dans une tonalité mineure durant sa période de maturité. Il le compose pendant la première grossesse de sa femme Constanze et le termine probablement en juin 1783. Remarquons que, confronté aux événements marquants de sa vie d'homme, Mozart écrit alors dans une tonalité grave voire profonde : la *Sonate pour piano et violon en mi mineur* K. 304 et la *Sonate pour piano en la mineur* K. 310 à la mort de sa mère, le *Quintette à cordes en sol mineur* K. 516 à celle de son père, la *Grande Messe en ut mineur* K. 427 pour son mariage avec Constanze...

Allegro Moderato

La première phrase place d'emblée ce mouvement dans une introspection mélancolique, avec ses grands intervalles et ses inflexions douloureuses. On pense ici au *Quatuor en fa mineur* de l'opus 20 de Haydn. Mais des cris déchirants ne tardent pas à se faire entendre dès la deuxième carrure. L'ensemble du premier groupe thématique balance entre affliction et colère, avec des différences de nuances extrêmes dans un esprit *Sturm und Drang*. Le deuxième thème en *fa* majeur, très *cantabile*, fait naître un espoir en complet contraste avec ce qui précède. Le premier violon s'y déploie, comme les gracieux vols d'anges figurant sur les peintures des plafonds du château de Schönbrunn. Le développement fait entendre bientôt des dissonances aux violons semblant venir de Pergolèse, alors que Schubert à son tour se souviendra de ce passage dans son quatuor *La Jeune Fille et la Mort*. Le thème reconfortant avec ses triolets de doubles croches de l'exposition vient cette fois, dans la reprise, nous ôter toute espérance, avant que la *coda* ne laisse place à un dénouement tragique.

Andante

Ce mouvement en *fa* majeur évoque un balancement de berceuse. Il est construit assez singulièrement, avec une forme faisant penser à celle d'un menuet. L'atmosphère calme et sereine des accords homorythmiques et des petits arpèges en entrées canoniques est à peine contrariée par de petits nuages d'inquiétude.

La deuxième partie oscille entre des accords abrupts d'effroi et une douce cantilène consolatrice du premier violon. Notons le parcours tonal « copieux » (*fa* mineur, *do* mineur, *la* bémol majeur, *fa* mineur) dans un temps si restreint. Une *coda* douceuse, après la réexposition, termine d'assoupir l'enfant que Mozart devine dans le ventre de sa bien-aimée.

Menuetto Allegretto

L'atmosphère sombre du menuet se nourrit d'un contrepoint assez serré et d'une mise en opposition régulière de deux paires (premier violon et violoncelle « contre » second violon et alto, ou premier violon et alto « contre » second violon et violoncelle). Le contraste est saisissant avec la « valse » du trio – rappelons que le menuet est l'ancêtre véritable de cette danse typiquement viennoise du XIX^e siècle. Les *pizzicati*

des parties accompagnantes ponctuent une mélodie constituée d'arpèges et de sauts dans des tessitures extrêmes sur un rythme se dérochant sans cesse. L'alto se joint au premier violon dans la deuxième section, créant une couleur plus gaillarde. Mais le *menuetto da capo* nous désillusionne bientôt après la grâce presque futile de ce moment de répit.

Allegro ma non troppo — Più allegro

C'est l'un des deux mouvements en forme de thème et variations du cycle. Le thème de sicilienne rappelle tour à tour une danse de la Renaissance tardive ou encore un air de Händel – le compositeur préféré de Mozart. On peut cependant en trouver une ascendance plus certaine dans le final du *Quatuor en sol majeur* de l'opus 33 de Haydn, même si la mélodie passe ici successivement d'un violon à l'autre. La première variation est celle des volutes ornementales du premier violon, avec ses arpèges, chromatismes et appoggiatures magnifiquement chantants. La très novatrice deuxième variation est une expérience acoustique que Beethoven n'aurait certainement pas reniée : les rythmes

différemment syncopés de chaque partie ne laissent aucune mélodie ressortir de ce « tic-toc-choc » musical, si ce n'est la plainte du premier violon ponctuant une carrure sur deux. La partie de second violon est à cet endroit particulièrement virtuose. La troisième variation est un dialogue entre l'alto plaintif et les deux violons lui répondant ensemble à l'octave. La variation suivante en *ré* majeur est celle qui console enfin grâce aux octaves consensuelles des violons et aux mélismes du violoncelle dans son registre aigu.

La *coda* reprend le thème *più allegro* (« plus rapidement »), et les notes répétées mènent à une pédale de tonique qui rappelle l'influence de la musique de J. S. Bach, faisant sonner le quatuor à cordes comme un orgue à quatre archets.

Le ***Quatuor en si bémol majeur K. 458*** fut, à en croire l'étude des manuscrits autographes effectuée par Tyson², commencé à la même période que ceux en *ré* mineur et *mi* bémol majeur, mais seuls les 106 premières mesures du premier mouvement ainsi que son menuet-trio furent achevés en 1783. Mozart ne terminera ce quatuor

² Allan Tyson, Mozart : *Studies of the Autograph Scores*, Boston, Harvard University Press, 1987.

qu'un an plus tard. Même s'il est difficile de spéculer sur les raisons d'une telle pause dans l'écriture, les événements de la vie du compositeur peuvent contribuer à l'éclairer. En août 1782, Wolfgang épousait Constanze à Vienne, sans que son père Leopold ni sa sœur Nannerl ne soient favorables à cette union. Un voyage à Salzbourg pour présenter la mariée (et mère d'un premier fils!) s'imposait. Laissant à la fin du mois de juillet 1783 le petit Raimund Leopold à Vienne, ses parents n'allaient jamais le revoir, l'enfant décédant le 19 août à l'âge de deux mois. Mozart se consacre alors à la composition de la *Grande Messe en ut mineur* K. 427, pour laquelle il écrit deux mouvements supplémentaires spécialement pour une exécution salzbourgeoise. Il compose également les deux duos K. 423 et K. 424 pour tirer le frère de Haydn, Michael, de l'embarras, et il s'attelle enfin à terminer un cycle de trois sonates pour piano K. 330 à K. 332 – Tyson en date en effet les manuscrits de cette période.

Allegro — Vivace assai

Même si l'écriture est ici indéniablement raffinée, c'est la « sonnerie » de cor entendue dès le début qui inspirera le surnom de ce quatuor : « La Chasse ». Il

définit cependant assez bien le caractère du premier mouvement, où jeux d'échos et de relais se succèdent. Le deuxième thème, moins extraverti mais tout aussi badin, semble curieusement découler d'un motif secondaire exposé précédemment. Sa présentation, tout d'abord par le second violon puis le premier, rappelle le *Quatuor en sol majeur*. Un troisième thème, pastoral voire champêtre, débute le développement avant qu'un nouveau motif ne parvienne à assombrir, très brièvement, l'atmosphère. Ce dernier, très court, fut donc certainement composé un an plus tard par Mozart, et réapparaît à la toute fin de la très large et généreuse *coda*.

Menuetto: Moderato

Très *cantabile*, ce menuet est d'une allure assez noble, avec de longues lignes très vocales, que viennent surprendre quelques inflexions typiquement viennoises sur le troisième temps. Plus joueur avec ses quelques rythmes pointés dans le thème, le trio apporte une fraîcheur bienvenue, grâce notamment aux notes sautillées au second violon et à l'alto.

Adagio

Le seul mouvement *adagio* de tout le cycle (avec l'introduction dite des dissonances du dernier quatuor) est le véritable point culminant de ce quatuor, présentant tour à tour trois magnifiques thèmes, auxquels s'ajoute un quatrième dans la *coda*. L'ensemble est présenté deux fois, tout comme dans l'*Andante cantabile* du premier quatuor du cycle. La grande force de Mozart, son génie même, est bien sûr de faire en sorte que jamais ce kaléidoscope de musiques ne paraisse décousu, mais surtout que ces différents univers, philosophique, mélancolique ou spirituel, se mettent à former une délicate mosaïque dont la vue d'ensemble nous en fait apprécier l'humanisme. Le climax – revenant par deux fois pour notre plus grand bonheur – est très certainement le thème chanté par le violon puis le violoncelle sur l'accompagnement de doubles croches en un lent chromatisme descendant, qui, telle une pulsation immuable, laisse s'échapper les tréfonds de l'âme mozartienne.

Allegro assai

La vivacité toujours renouvelée et la profusion d'idées mélodiques du final nous font oublier qu'il s'agit d'une forme sonate, si chère à Mozart, rappelant encore

Haydn – en particulier le final du quatuor de la même tonalité de l'opus 33. Les lignes jaillissent, les voix surgissent dans les croches répétées du premier thème, dans les petits galops du violon dans le deuxième, dans la construction étonnante par quarts successives du troisième... Le premier thème se trouve, dans l'assez large développement, travaillé en strette, avec des valeurs en augmentation, dans un *stile antico* créant un climat plus tendu. La réexposition (à l'identique) fait disparaître comme par magie la tension contenue dans le développement pour amener une *codetta* toute de contraste et d'humour faisant penser à Haydn.

Le ***Quatuor en mi bémol majeur K. 428*** est très probablement terminé à l'été 1783, soit peu de temps après la naissance de Raimund Leopold, le premier enfant de Constanze et Wolfgang. Certainement le plus énigmatique des six, il fut composé en troisième dans la genèse de ce cycle, mais aurait été placé par Mozart lui-même en quatrième position dans la première édition publiée chez Artaria, à Vienne, en 1785. Suivant l'étude de Tyson, des mentions manuscrites vont dans ce sens dans la partition autographe qui a été

conservée à la British Library. Même si, de l'aveu même de Mozart, la composition de ce cycle lui coûta beaucoup d'efforts, il est assez probable qu'une fois satisfait d'une idée musicale de départ, il écrivait alors rapidement, quitte à corriger par la suite, parfois bien plus tard.

Allegro ma non troppo

Le mystère de ces octaves sur un thème chromatique contenant un triton mélodique place d'emblée ce premier mouvement dans une atmosphère quasi initiatique, que tend à nous confirmer la tonalité aux trois bémols. Ce sera plus tard celle de l'ouverture de *La Flûte enchantée*. Notons par ailleurs que sur les dix notes qu'il comporte, ce thème en fait entendre neuf différentes (*mi* bémol, *mi* bécarre, *fa*, *sol*, *la* bémol, *la* bécarre, *si* bémol, *si* bécarre, *do*) : le sentiment d'attente ainsi créé nous fait « désirer » l'exposition réelle de ce premier thème, qui arrive enfin, majestueux, paré de son auréole harmonique. Le mouvement est lancé. Le premier groupe thématique comporte là encore un foisonnement d'idées mélodiques – au moins quatre distinctes – dont le contrepoint ciselé tranche avec la relative simplicité du deuxième thème. Ce dernier est une petite marche dont la saveur

vient qu'elle n'expose clairement sa tonalité qu'à sa cadence conclusive.

Des syncopes nerveuses et des dynamiques accentuées contrarient dans le développement des arpèges en triolets, non entendus dans l'exposition. Une fois passés à tous les pupitres, ceux-ci nous feront revenir à la sérénité de la réexposition, presque identique.

Andante con moto

Le mouvement lent en *la* bémol majeur est l'une des pièces les plus mystérieuses du cycle, reflétant les hésitations de Mozart à rejoindre la loge maçonnique *Zur Wohlthätigkeit* (À la bienfaisance) du baron von Gemmingen. Il est probable que le mouvement lent du *Quatuor de l'opus 20* de Haydn dans la même tonalité ait été également une source d'inspiration directe. Forme sonate si particulière qu'il est difficile d'en caractériser les différents thèmes, chaque élément semble ici découler du précédent. Le violoncelle, par son *ostinato* d'arpèges et de chromatismes tortueux, paraît presque hypnotiser les parties aiguës, avant qu'elles n'entrent une seconde fois en imitation, quelques mesures plus tard, tels d'étranges objets célestes. Le deuxième groupe thématique

semble n'être qu'un moment d'attente au retour du premier thème.

Le développement, avec des audaces harmoniques proprement inouïes, fait circuler le premier thème aux différentes parties jusqu'à des horizons insoupçonnés.

Menuetto: Allegretto

Après ces mouvements au caractère profond et sérieux, Mozart place le menuet suivant sur un registre diamétralement opposé. C'est une musique de fête, de réjouissance, d'exultation. Simple mais pas simpliste, il réserve quelques délices : les hoquets et caquètements du premier violon, de petites imitations de théâtre miniature, une sonnerie de chasse lointaine, une musette comme un souvenir de fêtes populaires... Seule la mélodie quelque peu mélancolique du trio parvient à assombrir l'humeur définitivement festive de la pièce.

Allegro vivace

Le caractère effréné du *rondo-sonate* conclusif semble faire définitivement oublier les altitudes atteintes dans les deux premiers mouvements. Les silences haletants et les doubles croches virtuoses dans le thème

initial font penser aux rondos *alla zingarese* dont Haydn est coutumier, et le public viennois friand. Un second thème plus vocal (avec son *gruppetto* écrit) apporte un caractère plus aérien mais toujours aussi animé.

Après quelques sursauts humoristiques de notes issues du premier thème – ce qui fait inmanquablement penser à Beethoven –, l'ensemble de ces éléments est réexposé. Mais ce qui permet *in fine* d'appeler cette pièce rondo-sonate est la reprise du premier thème une dernière fois, avec, en petite récompense avant les quelques accords conclusifs, un magnifique chant d'alouette au premier violon. Surprenant Mozart !

Terminé le 10 janvier 1785, cinq jours à peine avant qu'Haydn n'entende une première fois le cycle complet, le **Quatuor en la majeur K. 464** est, d'après Robbins Landon³, celui qui posa le plus de difficultés à Mozart. On relève des changements de structures dans la série de variations de l'*Andante* et des modifications dans le menuet (mesures 9 à 17). Un *rondo* à 6/8, de 170 mesures tout de même, en *la* majeur, K Anh. 72 (464a), peut être considéré comme un essai de

³ H. C. Robbins Landon, *Dictionnaire Mozart*, Paris, Fayard, 2006.

final rejeté par le compositeur. Ce quatuor est aussi, certainement, le plus difficile à exécuter pour les interprètes.

Allegro

Avec un caractère de menuet noble, ce mouvement se rapproche de l'écriture de Haydn par sa fraîcheur d'inspiration et le traitement assez fouillé de ses thèmes. De même, le fait que les tonalités relativement éloignées d'*ut* majeur et ensuite de *mi* mineur soient atteintes très rapidement dans l'exposition prouve encore une fois la mue réalisée par Mozart en quelques années. Les entrées en imitation nombreuses, dans les deux thèmes principaux, trouvent un écho émouvant de cette capacité nouvelle dans l'exposition comme dans le développement, assez étendu. Les marches harmoniques de la fin de ce dernier sont particulièrement réussies.

Menuetto

Si Mozart place le menuet en deuxième position c'est surtout parce que la série de variations de l'*Andante* appelle un relâchement immédiat avec le final. Le menuet se trouve donc comme sous l'aile protectrice du mouvement précédent, partageant métrique et tonalités – *la* majeur pour le

menuet tel le premier thème, *mi* majeur pour le trio tel le deuxième. Le menuet est axé sur l'énoncé et le mélange de deux formules, la première en un élan de quatre notes, annoncée dès le départ, la seconde avec quelques notes répétées appelant sa résolution sur un rythme pointé. Le trio, légèrement plus chanté au violon, fait éclore dans sa deuxième partie de jolies guirlandes de triolets.

Andante

Véritable pierre angulaire du quatuor, ce mouvement se réfère, selon Robbins Landon, au rituel d'initiation de la loge maçonnique dans laquelle Mozart vient d'entrer. C'est une série de six variations sur un thème en *ré* majeur, dont l'accompagnement assez horizontal et contrapuntique ne gêne pas la fluidité. La première variation est de manière classique un ruban ornemental du violon sur le canevas thématique et harmonique. La deuxième est plus complexe et riche rythmiquement, les divers motifs venant se concaténer aux triples croches en bariolage du second violon. La troisième laisse l'alto prendre une place plus expressive tandis que la quatrième, en mode mineur, est particulièrement déchirante. La cinquième fait apparaître des imitations savantes, dans

les reprises, ainsi que Mozart le fera dans la totalité de son *Andante* du *Divertimento en trio* K. 563, ce qui densifie le discours musical. La marche qui sert de sixième variation voit une figure de notes répétées au violoncelle supporter le thème devenu véritable choral, puis passer à tous les pupitres, avant d'arriver au premier violon sur la pédale de dominante menant au sommet dramatique du mouvement. Le retour au thème préfigure les *codas* d'un certain Beethoven – qui jouera d'ailleurs devant Mozart en 1787 –, dans la façon de rappeler les cinquième et sixième variations.

Allegro non troppo

Ce final fait penser inmanquablement, par sa complexité, à celui du quatuor dans la même tonalité de Haydn dans son opus 20 (*Fuga a tre soggetti*). Et même s'il ne s'agit pas d'une fugue à proprement parler, cette forme sonate, dont les deux thèmes principaux ne font en réalité qu'un – c'est le seul exemple de ce type chez Mozart à notre connaissance –, brille par sa spontanéité et sa joie intense. Ce thème en chromatismes descendants est exposé de deux façons : de manière fuguée et sur une pédale de tonique en croches. Un thème choral, nouveau, apporte dans le

développement une fraîcheur bienvenue, contrastant avec les turpitudes habituelles dans les développements mozartiens. La conclusion n'est pas non plus sans rappeler l'humour du final du *Quatuor opus 33 en mi bémol majeur*, « *The Joke* », de Haydn, mélange tellement brillant entre sérieux et légèreté, complexité et facilité.

Le ***Quatuor en ut majeur K. 465*** est clairement le plus optimiste et le plus ouvert des six, même si l'introduction mystérieuse en a longtemps brouillé le message véritable, généreux et profondément humain.

Adagio - Allegro

L'introduction lente est une exception à plus d'un titre. Elle donne son nom au quatuor, « Les Dissonances », tellement ses âpretés harmoniques ont marqué voire choqué nombre d'auditeurs de son temps. D'autre part on ne trouve jusqu'alors aucun quatuor à cordes ayant une introduction lente, ce qui est plutôt réservé à la symphonie, à un « *Adagio* et fugue », à une fantaisie ou une pièce de style plus libre. Cet *Adagio* d'une grande profondeur nous livre les inquiétudes de Mozart à un tournant spirituel de sa vie : il est apprenti dans la loge maçonnique *Zur Wohlthätigkeit* depuis un mois lorsqu'il

termine la composition, le 14 janvier 1785, du dernier quatuor de ce cycle.

Grands habitués que nous sommes maintenant de la prolifération thématique mozartienne, nous trouvons aussi dans la forme sonate de l'*Allegro* une unité assez nouvelle grâce au retour cyclique de la première cellule thématique. Mozart s'amuse, avec une grâce et une maîtrise supérieures, à faire entendre cette petite mélodie de six notes – telle une vaguelette – simplement accompagnée par des notes répétées, mais que l'on trouvera bientôt en canon, en imitation, en miroir... Le deuxième grand thème, quelque peu tournoyant, apporte l'insouciance qui sied à la capitale de l'empire. Le développement quant à lui se nourrit de l'idée thématique première et, par deux fois, la fera s'échouer sur des arpèges brisés dans des tonalités aux courants plus tumultueux. La *coda*, assez développée, hésite à terminer de manière concertante avant de se résoudre à apaiser doucement les tensions amenées dans l'introduction.

Andante cantabile

Cet *Andante cantabile en fa majeur* montre une nouvelle fois l'incroyable liberté formelle de Mozart, spécifiquement dans ce type de mouvements lents. Un premier thème

élégiaque d'une grande douceur chanté par le violon contraste avec un second rappelant quelque peu l'introduction du premier mouvement par ses entrées canoniques mystérieuses. Il n'y a ni barre de reprise ni développement, mais Mozart s'ingénie à nous faire réentendre ses deux thèmes augmentés, développés, comme agrandis, jusqu'à une marche harmonique libératrice. Une *coda* viendra, grâce aux notes répétées bienveillantes de l'alto, apaiser nos inquiétudes.

Menuetto: Allegretto

Ce menuet distille une atmosphère enjouée et quasi *scherzando*. Si Haydn appelle dans son opus 33 plusieurs de ses menuets « scherzo », tandis que Mozart ne le fait pas lui-même, le caractère n'en est pas moins celui-là, dans l'appel en montée chromatique du début comme dans les quelques accords ou octaves homorythmiques suivants.

C'est cependant le trio en *ut* mineur qui est le cœur expressif de cette pièce. D'une humeur plus anxieuse avec ses soupirs et ses grands intervalles, c'est une plainte du violon auquel répond bientôt le violoncelle tandis

que les deux pupitres centraux menacent de leurs notes répétées oppressantes.

Allegro molto

Le Quatuor de Haydn en *ut* majeur de l'opus 33 évoqué plus haut fournit aussi à Mozart l'inspiration pour le caractère du final à la hongroise concluant ce cycle. Mais la multitude de thèmes donne là encore à ce mouvement de forme sonate un côté « jeu d'enfant », course effrénée qui trouvera son point culminant et jubilatoire dans la *coda*, après les quelques frayeurs (jusqu'en *ut* dièse mineur) du développement, sans que l'humour, la surprise et l'entrain ne tombent dans le prosaïsme.

Quatuor Cambini-Paris

Passion, s'il est un mot qui réunit ces quatre jeunes musiciens, c'est bien celui-là. Passion des instruments d'époque tout d'abord, partagée au sein des meilleures formations : l'Orchestre des Champs-Élysées, Les Talens Lyriques, Le Concert d'Astrée ou le Cercle de l'Harmonie. Passion de la recherche ensuite, celle de magnifiques partitions méconnues qu'ils défendent avec fougue. Passion du quatuor enfin, cadre idéal à l'expression de leur entente musicale.

Le choix de Giuseppe Maria Cambini (1746-1825), violoniste et compositeur prolifique à la vie romanesque, témoigne de l'envie du quatuor d'explorer les évolutions stylistiques des époques classiques et romantiques.

Fondée en 2007, la formation est très vite appréciée tant pour son interprétation des œuvres reconnues de Haydn, Mozart, Beethoven ou Mendelssohn que pour sa redécouverte de compositeurs français injustement oubliés tels Jadin, David ou Gouvy.

En quelques saisons, le Quatuor Cambini-Paris s'est déjà produit dans les salles et les festi-

vals les plus renommés d'Europe : le Festival d'Aix-en-Provence, le Palazzetto Bru Zane à Venise, le Concertgebouw de Bruges, le Palais de Marbre de Saint-Pétersbourg, l'Opéra Comique, l'Auditorium du Louvre et la Maison de Radio-France à Paris, le Festival de Pâques de Deauville, le Festival de Sablé-sur-Sarthe ou le Festival d'Entrecasteaux. En 2013, il a également fait ses débuts au Canada à la Salle Bourgie du Musée des Beaux-Arts de Montréal et au Centre des Arts Shenkman d'Ottawa.

En 2010, leur disque dédié à Hyacinthe Jadin pour le label Timpani reçoit un Diapason d'or découverte et en janvier 2012, leur enregistrement en première mondiale de trois quatuors de Félicien David, chez Ambrosie-Naïve, est unanimement salué par la critique.

Le Quatuor Cambini-Paris est en résidence à la Fondation Singer-Polignac à Paris et reçoit le soutien de la fondation Swiss Life.



Paris's discovery of Mozart's String Quartets

by Jean Gribenski

“Chamber music”: at the end of the 18th and start of the 19th century, the definition of this term was not what it is today. In our time, we understand it to mean instrumental music written for a small group of soloists with or without piano, but not including solo piano. This interpretation, which is based on the number of players, seems not to have become current until the second half of the 19th century. Before that, the word “chamber” kept its original meaning so that chamber music was the literal English translation of *musica da camera*, which appeared in Italy in the middle of the 16th century to describe any music, vocal or instrumental, not performed in church.

In the story of chamber music, publication plays an important role: it puts the music in the hands of players (who are not yet called “interpreters”) playing for themselves and not in public and who have therefore left almost no trace of their performances in

the press (unlike symphonies and operas). Only publication allows us to appreciate the distribution of the chamber repertoire.

In Mozart's lifetime, works by him published in Paris, then the chief European centre of music publishing, are primarily piano works, both solo and in combination with other instruments: the majority of the violin sonatas, the seven piano trios, the trio for piano, clarinet and viola (K498), the two piano quartets (K478 and K493). The success of this music continued and grew after Mozart's death in 1791, culminating in the publication between 1800 and 1808 of an important series from a leading publisher, Pleyel: the *Collection complete* [sic] *des œuvres de piano par W.A.Mozart* (the *Complete Edition of Mozart's Piano Works*) in thirteen volumes, which in France enjoyed very wide distribution. This provides one example among others of a general trend in Europe towards two significant changes in musical taste: interest in music of the past – even when, as in the case of Mozart, this past was not very old, – and the establishment of a pantheon of a few great composers, Mozart among them.

As for Mozart's chamber music without piano, appreciation was mostly posthumous with the exception of the *Six Quartets dedicated to Haydn*. These were published in Paris from 1785, just a few months after their initial publication in Vienna, which in turn was only shortly after composition. They seem to have enjoyed great success from the start. Even before Mozart's death, the series was re-issued in Paris by another publisher (musical works were not bound by publishing rights).

Almost from the day after Mozart's death and for the next fifteen years or so, collections multiply of his chamber music, especially for strings. One might even suggest that it is principally from these works that Mozart owes his increasing and unstinting fame as a composer: orchestral works (symphonies and concertos) are still hardly known, even less the operas. (His religious music appears in Paris only from 1804.) Thus, the ten "great" string quartets (*the Six Haydn Quartets*, the Hoffmeister Quartet and the Three Prussian Quartets) are known in several editions; the quartets' from his youth' are no longer ignored: the six Viennese (K168-173), as well as two of the six Milanese (K157, 160/159a) are published in Paris before 1804. Besides

the press (unlike symphonies and operas). Only publication allows us to appreciate the distribution of the chamber repertoire.

In Mozart's lifetime, works by him published in Paris, then the chief European centre of music publishing, are primarily piano works, both solo and in combination with other instruments: the majority of the violin sonatas, the seven piano trios, the trio for piano, clarinet and viola (K498), the two piano quartets (K478 and K493). The success of this music continued and grew after Mozart's death in 1791, culminating in the publication between 1800 and 1808 of an important series from a leading publisher, Pleyel: the *Collection complete* [sic] *des œuvres de piano par W.A.Mozart* (the *Complete Edition of Mozart's Piano Works*) in thirteen volumes, which in France enjoyed very wide distribution. This provides one example among others of a general trend in Europe towards two significant changes in musical taste: interest in music of the past – even when, as in the case of Mozart, this past was not very old, – and the establishment of a pantheon of a few great composers, Mozart among them.

As for Mozart's chamber music without piano, appreciation was mostly posthumous with the exception of the *Six Quartets dedicated to Haydn*. These were published in Paris from 1785, just a few months after their initial publication in Vienna, which in turn was only shortly after composition. They seem to have enjoyed great success from the start. Even before Mozart's death, the series was re-issued in Paris by another publisher (musical works were not bound by publishing rights).

Almost from the day after Mozart's death and for the next fifteen years or so, collections multiply of his chamber music, especially for strings. One might even suggest that it is principally from these works that Mozart owes his increasing and unstinting fame as a composer: orchestral works (symphonies and concertos) are still hardly known, even less the operas. (His religious music appears in Paris only from 1804.) Thus, the ten "great" string quartets (*the Six Haydn Quartets*, the Hoffmeister Quartet and the Three Prussian Quartets) are known in several editions; the quartets' from his youth' are no longer ignored: the six Viennese (K168-173), as well as two of the six Milanese (K157, 160/159a) are published in Paris before 1804. Besides

this, Parisian editors publish a large number of transcriptions for string quartet, witness to the considerable success of this genre in France – a success apparently unaffected by the French Revolution – and of the growing fame of Mozart. These publications come to an end with the appearance between 1805 and 1811 of three collections of chamber music for strings by Mozart in separate instrumental parts, published by the three largest publishers of instrumental music in Paris (Pleyel, Sieber and Imbault).

Finally a fourth collection appears, which marks a decisive change in the reception not only of the works of Mozart but of music in general: from 1802, Pleyel publishes under the highly symbolic name of *Bibliothèque musicale*, a collection of “pocket scores”, an innovation which will remain unique to Pleyel for several decades. In this form, he published fourteen volumes of works by Haydn from 1802 to 1805, and then, from 1805 to 1808, five volumes of Mozart: *the Six Quartets dedicated to Haydn*, and four string quintets. This is a significant change: thanks to these scores, the musical work is no longer merely ephemeral, bound only to performance; it can also be an object of study, written down for ever.

The most important pieces of instrumental music become worthy of their place in the library, beside the great works of literature and philosophy. And chief among these works are the quartets of Haydn naturally, but also the chamber music by Mozart, which has already become a model both for composers (H. Jadin 1796) and analysts (Momigny 1806).

Thus, Mozart’s chamber music plays an essential role in the changes affecting the musical life of Paris and the reception of music at the end of the 18th and beginning of the 19th century. Does this mean that these works have left the players’ music stands for the shelves of the library? Or that the analyst’s pen has henceforth replaced the keyboard or the bow? Of course not! But, as already described, not being public, there is practically no trace of any performances. It is only in 1814 that the violinist Pierre Baillot organises the first public concerts of string quartets and string quintets, with the works of Mozart at the top of the list.

Influences from Haydn

by Atsushi Sakai

“I assure you that if a person doesn’t travel (this especially applies to people involved in the arts and sciences), they will only ever be poor!... Someone of mediocre talent will always remain mediocre, whether they travel or not, but a talented person (and it would be wrong to say that’s not me) will atrophy if he remains in one place.”

(A letter from Mozart to his Father, 11th September 1778)

Mozart is neither innovative like Haydn, nor revolutionary like Beethoven. However he loves the world in which he lives and knows how to draw the greatest inspiration from it. Far from being an elitist academic, he adopts the styles of others, absorbs the best and adapts it to suit his own approach. He has a warm and compassionate heart that is always open to his peers.

The Six Quartets dedicated to Haydn, written between 1782 and 1785, are, in Mozart’s own words; “the fruits of a long and laborious effort.” These works are unprecedented in their ambitious writing, contrapuntal complexity and harmonic audacity. Almost as soon as they were published by Artaria in Vienna in September 1785, they were the subject both of much lively criticism, and many essays on music theory. In April 1787, one of the first reviews appeared in *Magasin der Musik*. This article by Carl Frederick Cramer could easily represent the general opinion at the time: “It’s a pity that in trying to become a new creator, he aims too high in making undoubtedly beautiful, artistic compositions. As a result, the mood and heart of the works suffer. It could be said that the *Six Quartets dedicated to Haydn*, written for two violins, viola and cello, are too spicy. What palate can bear them for any length of time?”

Mozart's meeting with Haydn in 1781 was certainly stimulating and no doubt encouraged him to embark on his own project for a new cycle of string quartets. Haydn's Opus 33 quartets, composed in the same year, are written in a galant style, in vogue at that time. Haydn announced that the quartets "are written in a new and particular way, as it is ten years since I last composed one." These latest compositions by the master gracefully show how to balance continuous, flowing and comprehensive melody with a dialogue spoken between four musicians. Mozart understands how to develop this idea by merging it with the severe contrapuntal style that he uses freely in his new aesthetic.

The minuet in the *String Quartet in A major* (K646) is perhaps one of the most fascinating examples of this idea. By using only two short musical phrases, Mozart creates a whole minuet by using every possible form of counterpoint; the layering of subjects, stretto imitation and the theme in contrary motion, are arranged so naturally in this new style that we are constantly carried away by the music's ethereal quality.

To identify the influence of Haydn on these six new quartets by Mozart, we should look at Haydn's earlier quartets, particularly those of Opus 20. These hugely varied and personal works, composed in 1772, are remarkable for their intensity and profundity of expression. The "harmonic adventure" developed by their thematic and contrapuntal structure, lures us further and further away from their initial tonality. These works are among the first examples of a new string quartet genre, one that would prevail from this point on as composers repudiate the limits attached to their musical language. Although the stylistic similarities between the two cycles are not immediately apparent, Mozart's six new quartets ring out almost as a challenge designed to equal or even surpass the prestigious work of his senior, Haydn.

Take, for example, the finale of the *Quartet in G major* (K387). Although Haydn had no longer written fugues since Opus 20, Mozart felt the need to write one again after the probably bitter experience of composing them in his "Viennese" cycle nine years earlier. This time however, he perfects a fugal form better suited to his own style by combining it with sonata form. This

new writing style avoided the pedantry of overly academic counterpoint, while allowing Mozart to exhibit his expertise in a double fugue.

But the true challenge for Mozart will be to emulate perhaps the spiritual profundity and freedom of expression found in the slow movements of Haydn's Opus 20. The second movement of the *Quartet in E flat* (K428) is an example of experimental, adventurous harmony, which enables Mozart to achieve introspection and new emotion. The use of dissonance, among other things, enables the listener to communicate with the passionate feelings and loving fervour of the composer. One cannot help but draw parallels with the third movement of the first quartet of Haydn's Opus 20, a musical episode brimming with sincerity.

Interview

by Alexandre Dratwicky

Members of the Cambini-Paris Quartet, you are tackling today on disc the most important cycle of string quartets by Wolfgang Amadeus Mozart, his third (composed between 1782 and 1785) after the Milanese and Viennese and before the Prussian. Could you tell us, after having recorded several albums of French music (Jadin, Cambini, David and Gouvy) what has motivated this choice?

We have had this project in our hearts for a long time, because, quite simply and sincerely, we adore these quartets! The great Viennese classics of the 18th century are obviously part of our repertoire and have been in our concert programmes since the beginning, alongside the wonderful discoveries of French quartets which we have ardently championed since we formed. On the other hand, we have had the chance – something extremely rare nowadays – of being able to record this cycle in its totality, these six magnificent quartets being quite an integral whole in our view, composed and presented as such by Mozart. What pleasure to be able to explore such a

display of colours, character, emotions and sentiments!

On this subject, you have chosen a particular order in which to link these six quartets. Could you explain?

Effectively we are presenting this cycle in the order which Mozart himself approved for the first edition published under his guidance by Artaria in Vienna in 1785.

It appears, he wanted to switch round the *Quartets in E flat major* and *Quartet in B flat major* so that they are not chronological. There are hand-written notes to this effect in the autograph score kept in the British Library.

We thought this would be a more interesting way to perform them, because, after the *Quartet in D minor*, which is very emotionally dense, a respite is welcome in the festive character of the *Quartet in B flat major*. The *Quartet in E flat major* has much more the mysterious character of an initiation ritual.

In the 1770's, a new style of string quartet appears in France known as 'dialogue' or 'concertante' quartets. These flourish until the end of the century when so-called 'brilliant'

quartets with the most florid part in the first violin, become fashionable.

Do you think Mozart was aware of these “new” styles?

During his two trips to Paris, Mozart had the opportunity to discover French music - opera, symphonic and chamber music. Without doubt he heard the “dialogue” quartets of Cambini (more than a hundred), Rigel and Pleyel, and he drew inspiration from them a few years later. We find in the *Quartet in D minor (allegretto ma non troppo)* and the *Quartet in A major (andante)* the principal theme of a “musical conversation”, dear to these French composers, in variation movements. After the theme has been introduced by the first violin, each protagonist in his or her way gives a point of view, an opinion on the theme. The palette of sonorities is thus considerably enriched, and second violin, viola and cello assume a new autonomy, which Mozart will carry to its apogee in the Prussian quartets.

You have been playing and recording since 2007 on period instruments with gut strings and authentic bows. Is that a crucial choice for you?

We are merely responding to an imperative need, which we all feel in our own way, for both profound feeling and the exploration

of new sonorities. All four of us passionately love the sound of these instruments. This so-called “historically informed” aesthetic is dear to our hearts, not because we want to wipe clean the slate of recent tradition, but because we have a sincere wish to imbue our reading of these scores with, we hope, the freshness of new insights which come close to the original material.

The gut strings, which best characterise our specifications, have an animal origin. They react sensitively to humidity and fluctuations in temperature, which isn’t always helpful, but the feel of them is so soft and captivating, that it is difficult to return to playing on metal strings afterwards. That explains in part why the latter have only been in general use since the 1940’s, with musicians travelling from one town, indeed from one country or continent, to another ever more quickly.

As for the bows, we play with different types according to the period of composition of the works we are interpreting, their evolution having been most rapid, at the turn of the 18th century. Many models came and went between the baroque bow and the definitive Romantic type, with the wood becoming progressively longer, the horse-hair becoming wider and the head shorter. Bows have become heavier to improve projection and balance, but they have lost, on the other

hand, something in timbre, articulation and clarity of tone.

Have these sound characteristics determined you to record these quartets in a particular place?

We realised the whole project in two stages. In the first, we recorded the quartets K428 and K458 in the wonderfully majestic surroundings of the Théâtre Impérial at Compiègne which has a marvellous acoustic. Then we had the honour of using the sumptuous Golden Gallery at the Bank of France in Paris. Playing in this jewel-box, which inspired Mansart to create the Hall of Mirrors at Versailles, allowed us to place the works of Mozart in a more intimate context amid the rich wood panelling and ornamentation of a unique and rarely accessible venue.

Have you already dreamed about your next recording project?

Yes! But our dreams involve personal choices and different desires, which we will have to converge... from Haydn to Ravel, via Schubert, Beethoven and Mendelssohn, the possibilities are inexhaustible – and we are always expecting, of course, to discover the next rare French pearl!

A guide to listening

by Pierre-Éric Nimyłowycz

The dedication of this collection of six quartets to Haydn, his friend and spiritual father, is a wonderful mark of friendship, humility, admiration and selflessness from the young Mozart. For the cycle was not the fruit of a commission and Mozart composed it without expecting any payment, which was rare at the time.

Although many composers dedicated a set of string quartets to Haydn (including Hyacinthe Jadin and Wranitzky), given his place as the creator of a musical genre that will forever bear his stamp, only Mozart showed the same degree of genius in that domain. To such an extent, indeed, that the dedicatee declared to Wolfgang's father:

“I tell you before God, as an honest man, that your son is the greatest composer known to me in person or by name; he has taste and, what is more, the most profound knowledge of composition.”

Haydn even asked to hear three of the quartets through a second time. We can only imagine how this music must have sounded with Mozart on the viola, his father Leopold playing first violin, and the two Barons Tinti on second violin and cello.

The father of the symphony was in his turn to be influenced by the beauty of these works, and even if he did not dedicate a set of quartets to Mozart in return, his writing reached new peaks in his op.50 set and its successors, reflecting an emulation sustained by mutual respect and admiration.

The ***Quartet in G major K387*** opens the set in a bright key that sounds extremely well for string instruments. Completed on 31 December 1782, it reflects the joys of the festive season. Mozart had become familiar with the music of the great masters J. S. Bach and Handel in 1782 and 1783, thanks to Baron van Swieten, and he assimilated this legacy with the galant style in an unprecedented fashion. He made these

contrapuntal forms his own and managed through “long and laborious study” to blend them harmoniously into his style.

Allegro vivace assai

The first movement starts with a refreshing theme that has earned this quartet its nickname “*Frühlingsquartett*” (Spring Quartet) in German-speaking countries. Even if the little march that opens the second thematic group¹ gives the exposition a fundamentally optimistic tone, drama soon looms in the development section. Breathless syncopated rhythms, violent dynamic changes, and sudden offbeat accents combine to create a turbulent effect. The spring storm is soon washed away by a recapitulation splendidly ushered in by a dominant pedal in the upper register of the instruments followed by elegant descending suspensions on sixth chords, marked *calando*, that is to say “easing up”.

Menuetto

Placed second, the minuet is relatively extended. It is even written in a miniature sonata form, with the chromatic ascents in the first theme (piano and forte on alternate notes) producing an unusual jerky effect that characterises this movement. Mozart ingeniously passes this motif from one voice to another, inverting it in the cello. The second theme, based on brief question-and-answer figures suggesting polite conversation, is simpler. The short arpeggio from the start of the movement brings some slight unease in the miniature development section, but true contrast is afforded by the *Trio in G minor*, with its assertive octaves and mysterious harmonic progressions. This childish fright is soon forgotten when the minuet returns.

Andante cantabile

This slow movement in C major is at once radiant and elegiac in tone. Several generously lyrical themes follow each other before being repeated in more or less modified form. The movement is in fact extremely

¹ To clarify an essential feature of Mozart’s language, it must be said that since earliest youth his love of theatre, puppet shows, disguise, opera, card games, billiards, and schoolboyish puns had made him an enthusiast for polythematicism. Unlike most of his contemporaries, he was rarely content with a bithematic exposition in sonata form movements. His melodic motifs are so numerous that it is generally thought preferable to speak of ‘thematic groups’.

free in formal terms. The ornamentation of the first violin part is remarkable in more than one respect, and generates one of the most magical moments in the set when a harmonic sequence drapes the exquisitely embellished first violin line as it soars into the top register.

Molto allegro

The finale is an exhilarating double fugue in sonata form, thus anticipating the last movement of the “*Jupiter*” *Symphony*, but above all showing the influence of Haydn, who had already concluded two of his Quartets op.20 with a fugue. The first theme/subject of the piece, a four-note cantus firmus, is swiftly followed by several distinct episodes. A second theme/subject with almost jazzy offbeats soon mingles with the first, while a true third theme/episode, jaunty in character, suggests the composer’s recent *Die Entführung aus dem Serail*. Mozart is not showing off his theoretical skills here; rather, the piece is a joyful finale with a coda which, after a close stretto, comes to a false conclusion which one cannot help comparing with the humorous passages of the master of Eszterháza.

The ***Quartet in D minor K421*** is the only one Mozart wrote in a minor mode during his years of maturity. He composed it during Constanze’s first pregnancy and probably completed it in June 1783. It is worth noting that when Mozart was faced with major events in his life, he tended to use grave, even dark tonalities, as in the Violin Sonata in *E* minor K304 and the Piano Sonata in *A* minor K310 at the time of his mother’s death, the String Quintet in *G* minor K516 shortly after his father’s, and the “Great” Mass in *C* minor K427 to mark his marriage.

Allegro moderato

The first phrase immediately situates this movement in a mood of melancholic introspection, with its wide leaps and lamenting inflections. One thinks here of Haydn’s *F* minor quartet, op.20 no.5. But heartrending cries are to be heard right from the second eight-bar period. The whole first thematic group swings between affliction and anger, with extreme dynamics in the spirit of the *Sturm und Drang* period. The eminently cantabile second theme in *F* major brings new hope, in total contrast with the preceding section. Here the first violin takes wing like the gracious flights of angels on the ceilings of Schönbrunn Palace. The

development section looks back to Pergolesi with its dissonant violins, and Schubert in his turn was to recall this passage in his *'Death and the Maiden' Quartet*. The once comforting theme of the exposition, with its demisemiquaver triplets, now robs us of all hope in the recapitulation, before the coda yields to a tragic denouement.

Andante

This movement in *F* major calls to mind the swaying rhythm of a cradle song. Its rather unusual structure suggests minuet form. The peaceful atmosphere created by homorhythmic chords and brief arpeggios entering canonically is barely perturbed by the occasional cloud of anxiety.

The second part of the movement shifts between harsh, frightening chords and a soothing cantilena in the first violin. The tonal trajectory is wide-ranging (*F* minor, *C* minor, *A* flat major, *F* minor) for so short a space. A suave coda, after the recapitulation, seems to finish the task of lulling the child Mozart senses in his beloved wife's womb.

Menuetto: Allegretto

The dark mood of the minuet derives from tight contrapuntal textures and consistent

opposition between two pairs of instruments (first violin and cello "against" second violin and viola, or first violin and viola "against" second violin and cello).

The contrast with the "waltz" of the Trio is striking – it will be recalled that the minuet is the true ancestor of this typically Viennese dance of the nineteenth century. The *pizzicati* in the accompaniment punctuate a melody made up of arpeggios and leaps into the extremities of the compass, over a doggedly elusive rhythm. The viola then joins the first violin in the second section, thereby creating a more robust colour, but the da capo of the minuet soon dispels our illusions after the almost frivolous grace of this moment of respite.

Allegro ma non troppo - Più allegro

This is one of the two variation movements in the set. The siciliana theme recalls by turns a late Renaissance dance or an aria by Handel – who, as we know, was Mozart's favourite composer. It is more relevant, though, to assume a link between this piece and the finale of Haydn's Quartet in *G* major, op.33 no.5, even if in Mozart's movement the melody alternates between one violin and the other.

The first variation is devoted to ornamental figuration on the first violin, featuring lyrical arpeggios, chromaticisms, and appoggiaturas. The highly innovative second variation is an acoustic experiment that Beethoven would certainly not have disowned. The differently syncopated rhythms in each part allow no melody to emerge from this “tic-toc-choc”, except perhaps for the first violin lament that concludes every second four-bar period. The second violin part is here particularly virtuosic. The third variation is a dialogue between the plaintive viola and the two violins answering it in octaves. The next variation, in *D* major, at last brings some comfort with its consensual octaves in the violins and the melismas in the upper register of the cello.

The coda reverts to the theme, now *più allegro* (faster), and the repeated notes lead to a tonic pedal that recalls the music of J. S. Bach, as if the string quartet sounded like an organ with four bows.

If one follows the conclusions of Alan Tyson’s examination of the autograph manuscripts², composition of the **Quartet in B flat major K458** started at the same time as the *D*

minor and *E* flat quartets. But only the first 106 bars of the opening movement and the quartet’s minuet and trio were finished in 1783, and Mozart completed the work only a year later. One may explain the reasons for such a long break by looking at the events in Mozart’s life. In August 1782, he married Constanze in Vienna, without the consent of his father Leopold. A subsequent visit to Salzburg to introduce his wife (by this time already the mother of a first child!) seemed mandatory. In late July 1783 the couple set out from Vienna, leaving the newborn Raimund Leopold behind them; he lived only two months and the couple came back too late to witness his death. At this time Mozart resumed work on his *C* minor Mass K427, for which he wrote two additional movements specially for a performance in Salzburg. He also composed the two Duos for violin and viola K423 and K424 to help out Michael Haydn, brother of Joseph, and finally buckled down to completing a set of three piano sonatas (K330-332) – Tyson dates the manuscripts of the latter to this period.

² Alan Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores* (Boston: Harvard University Press, 1987).

Allegro vivace assai

Even if the writing here is undeniably refined, one still recognises the hunting horn call heard in the first bars, which gave this quartet its nickname. And it does define well enough the character of this first movement, full of echoes and relays from one instrument to another. The second theme, still light-hearted but less outgoing, curiously seems to be derived from a secondary motif already stated earlier. Its presentation, by the second violin followed by the first, reminds one of the G major quartet. A third theme opens the development section in a pastoral, even bucolic mood, before a new motif darkens the atmosphere, albeit briefly. This concise motif, as we have seen, was certainly composed by Mozart a year after the opening of the movement; it reappears at the very end of the ample coda.

Menuetto: Moderato

This cantabile minuet cuts a noble figure with its long singing lines, disturbed only by the typical Viennese inflections on the third beat of the bar. With dotted rhythms in the theme, the Trio sounds more playful and brings a welcome freshness, thanks notably to the sautillé notes in the second violin and viola parts.

Adagio

The only adagio movement in the whole cycle (together with the introduction to the so-called “*Dissonance*” Quartet) is truly the peak of this work, introducing three magnificent themes, to which a fourth is added in the coda. The whole structure is presented twice over, as in the *Andante cantabile* of the first quartet in the set. Mozart’s genius ensures that this kaleidoscopic range of music never appears disjointed, and above all that these different worlds, philosophical, spiritual, or melancholic, form a delicate, infinitely human mosaic. The climax of the movement – which we gladly hear twice – is certainly the theme sung by the violin, then the cello, to the accompaniment of semiquavers in a slow, immutable chromatic descent.

Allegro assai

The inexhaustible vivacity and the profusion of melodic ideas in this finale tend to make one forget that it is in the sonata form cherished by Mozart, and once again recalling Haydn, especially the finale of his op.33 quartet (no.4) in the same key. Different voices and melodic lines leap and surge, in the repeated quavers of the first theme, the short galloping motifs for first violin in

the second, and the astonishing pattern built on successive fourths in the third. The first theme is worked out in stretto and augmentation in the fairly extended development section, with this *stile antico* creating a tenser mood. The regular recapitulation then makes the tension of the development vanish as if by magic and introduces a codetta full of contrast and humour, reminiscent of Haydn.

The **Quartet in E flat major K428** was very likely completed in the summer of 1783, shortly after the birth of Raimund Leopold, the first child of Constanze and Wolfgang. Undoubtedly the most enigmatic of the six, it was the third of the set to be written but was apparently placed fourth by Mozart himself in the first edition published in 1785 by Artaria of Vienna. According to Tyson's study, this is confirmed by manuscript indications in the autograph score, now in the British Library. Though Mozart himself admitted that this cycle cost him great effort, it is fairly probable that once he was satisfied with an initial musical idea, he wrote swiftly, even if the work subsequently required correction, sometimes much later on.

Allegro ma non troppo

The mysterious chromatic opening with octaves leading to a tritone places this first movement under a seemingly initiatory veil, which tends to be confirmed by its key signature with three flats, later the key of the Overture to *Die Zauberflöte*. It is also worthy of mention that the ten-note theme includes nine different pitches (*E flat, E natural, F, G, A flat, A natural, B flat, B natural, C*). This creates a feeling of longing for the true exposition of the first theme, which finally enters majestically in its fully harmonised aura and propels the listener into the first movement. The first thematic group again features an abundance of melodic ideas – at least four distinct ones – whose strongly profiled counterpoint contrasts sharply with the relative simplicity of the second theme. This is a little march whose originality lies in the fact that the key is only clearly stated at its final cadence.

In the development section, vigorous syncopations and accented dynamics disrupt triplet arpeggios which were not heard in the exposition. Once these have passed through each voice, they lead back to the serenity of the recapitulation, almost identical with the exposition.

Andante con moto

The slow movement in A flat major is one of the most perplexing pieces in the cycle, reflecting Mozart's hesitation over joining the masonic lodge *Zur Wohlthätigkeit* (Beneficence) presided over by Baron von Gemmingen. It is likely that the slow movement of Haydn's op.20 quartet in E flat (no.1) was a direct source of inspiration for Mozart. This is such an unusual sonata form that one struggles to differentiate its themes, as each element seems to flow out of the previous one. The cello, with its ostinato of arpeggios and tortuous chromaticisms, almost hypnotises the upper voices for a few bars before they enter a second time in imitation. The second thematic group seems no more than an antechamber to the restatement of the first theme.

The development section, with literally unheard-of strokes of harmonic daring, passes the first theme from voice to voice until it reaches hitherto unsuspected regions.

Menuetto: Allegretto

After these two profound and serious movements, Mozart places the minuet in a diametrically opposed register. This is festive music, joyful and exultant. Simple yet not simplistic, it reserves numerous delights:

the first violin's hiccupping and prattling, miniature theatre imitations, a distant horn call, a musette seemingly recalling folk celebrations... Only the somewhat melancholic strains of the Trio succeed in darkening the resolutely exuberant mood of the movement.

Allegro vivace

The unbridled character of the concluding sonata-rondo seems to leave once and for all the heights of sublimity attained by the first two movements. Breathless silences and virtuoso semiquavers in the opening theme evoke the rondos *alla zingarese* so frequent in Haydn and so relished by the Viennese public. A second, more vocal theme (with its written-out gruppetto) is somewhat more ethereal though equally lively.

After some physical jerks on notes derived from the first theme, which inevitably turn one's thoughts to Beethoven, all the elements are recapitulated. But what allows us finally to classify this as a sonata-rondo scheme is one last reprise of the first theme with a little bonus before the concluding chords: a charming lark's song on the first violin.

Completed on 10 January 1785, just five days before Haydn's first hearing of the complete cycle, the **Quartet in A major K464** is according to Robbins Landon the one that demanded the greatest effort on Mozart's part³. Traces remain of changes in the structure of the variations in the Andante and modifications in the minuet (bars 9-17). A rondo in 6/8, no less than 170 bars long, in A major, K. Anh. 72 (464a), may be regarded as a sketch for the finale discarded by Mozart. This quartet is certainly also the most challenging for performers.

Allegro

With the character of a noble minuet, this movement is close to the style of Haydn in its freshness of inspiration and its fairly dense thematic working. Similarly, the way in which such relatively distant keys as C major and then E minor are quickly reached in the exposition demonstrates the progress Mozart had made in just a few years. The numerous imitative entries in the two main themes are a touching echo of Mozart's recent assimilations, both in the exposition and in the fairly extended development. The

harmonic sequences at the end of the latter are particularly successful.

Menuetto

If Mozart places the minuet in second position, this is essentially because the variations of the Andante call for the instant release of the finale. Hence the minuet is under the protecting wing of the first movement, with which it shares its metre and its key relationships – A major for the Menuetto, as for the first theme of the Allegro, E major for the Trio as for the second theme. The minuet focuses on the statement and combination of two formulas, the first a burst of four notes played at the very beginning, the second a motif of a few repeated notes calling for its resolution in dotted rhythm. The Trio, with a slightly more cantabile violin part, gives way to appealing chains of triplets in its second section.

Andante

The true cornerstone of the quartet, this movement, according to Robbins Landon, refers to the reception ritual of the masonic lodge where Mozart had just been passed to the degree of Fellow Craft. It is a series

³ H. C. Robbins Landon, *The Mozart Compendium* (London: Thames and Hudson, 1990).

of six variations on a theme in *D* major, whose somewhat horizontal and contrapuntal accompaniment does not impede its natural flow. The first variation follows the classic scheme of a continuous flow of ornamentation over the thematic and harmonic canvas. The second is more complex and rhythmically richer, its various motifs blending with the demisemiquaver baroque of the second violin. The third allows the viola to assume a more expressive role, while the fourth, in the minor mode, is particularly heart-breaking. The fifth variation features skilful imitation in the repeats (an effect Mozart was to reuse throughout the *Andante* of his *Divertimento* for string trio K563), which gives the musical discourse greater density. The march that serves as the sixth variation has a repeated-note figure in the cello underpinning the theme, now transformed into a veritable chorale; the accompanying figure subsequently moves through all the voices until it reaches the first violin, on a dominant pedal, which leads to the dramatic highpoint of the movement. The return to the theme prefigures the codas of Beethoven (who incidentally played for Mozart in 1787) in the way it recalls the fifth and sixth variations.

Allegro non troppo

The complexity of this finale is unmistakably reminiscent of the equivalent movement (“*Fuga a tre soggetti*”) in Haydn’s *Quartet* op.20 no.6 in the same key. Even though it is strictly speaking not a fugue, this intensely spontaneous and joyful sonata form movement is the only example in Mozart’s output where the two main themes can be considered as being in reality one and the same. This descending chromatic theme is stated in two different ways: in fugato style and over a tonic pedal in quavers. A new chorale-like theme brings a breath of fresh air to the development section, contrasting with the usual turmoil of Mozartian developments. The conclusion does not fail to recall the humorous finale of Haydn’s “*Joke*” *Quartet* in *E flat* major, op.33 no.2, a subtle mixture of seriousness and lightness, complexity and simplicity.

The ***Quartet in C major K465*** is clearly the most openly optimistic of the six, even if the enigmatic introduction with its famous “dissonances” has long concealed its true message, generous and deeply human.

Adagio – Allegro

The slow introduction is in many ways an exceptional piece. Its pungent harmonies so struck and even shocked listeners of the time that it gave the quartet its nickname. Moreover, one cannot find earlier examples of string quartets with a slow introduction, a feature used mainly for the symphony, the “adagio and fugue”, or the fantasia or any piece in a freer style. This profound Adagio illustrates Mozart’s inner feelings at a spiritual turning point in his life: he had been an Apprentice in the masonic lodge *Zur Wohlthätigkeit* for a month when he completed this last quartet of the set on 14 January 1785.

By this time we are used to thematic proximity in Mozart’s sonata forms, but here we encounter a quite new unity with the cyclic return of the first thematic cell. Mozart enjoys letting this little six-note melody sound with a simple accompaniment in repeated notes but it will soon be elaborated in canon, in imitation, in inversion, and so on, with supreme grace and mastery. The second main theme, with its slightly pirouetting air, brings a touch of Viennese insouciance. The development is based on the first thematic idea, and twice has this collide with broken arpeggios in more tumultuous

tonal regions. The relatively long coda hints at a concerto-like finish but finally decides gently to release the tensions generated by the introduction.

Andante cantabile

This movement in *F* major once more shows Mozart’s incredible formal freedom, especially apparent in his slow pieces. A gently elegiac first theme sung by the violin is set against a second one somewhat reminiscent of the introduction to the first movement in its mysterious canonical entries. There is no repeat or development section; instead Mozart makes us hear his two themes, augmented, developed, as if ennobled, in the most ingenious manner, until we reach a liberating harmonic sequence. A coda will calm our anxiety with the kindly repeated notes of the viola.

Menuetto: Allegretto

The minuet exudes a light-hearted, quasi-scherzando atmosphere. If Mozart never calls his minuets “Scherzo” like Haydn did in his op. 33, the character is nevertheless clearly present, in the rising chromatic invocation of the opening and the ensuing homorhythmic chords and octaves.

The expressive heart of the piece, however, lies in the *C minor Trio*. More anxious in mood, with its sighs and its wide intervals, it is a lament on the violin, soon answered by the cello, under the threat of oppressive repeated notes played by the middle voices.

Allegro molto

Haydn's Quartet in C major op.33 no.2, already mentioned above, also influenced the "all'ungarese" character of the closing movement of Mozart's set of quartets. But here again the multiplicity of themes gives this sonata form movement a 'children's game' aspect. Its headlong dash culminates in a jubilant coda after a few moments of panic in the development section (which ranges as far afield as C sharp minor), without the humour, surprises and gusto ever descending into the mundane.

Quatuor Cambini-Paris

If there is one word to describe these four young musicians it would be “passion”. First, a passion for period instruments, as members of the finest French ensembles, such as L’Orchestre des Champs-Élysées, Les Talens Lyriques, le Concert d’Astrée and Le Cercle de l’Harmonie. Second, a passion for researching beautiful, forgotten scores and playing them with great skill and care. Finally, a passion for the quartet form, as the best way to express their musical harmony.

By choosing the name of Giuseppe Maria Cambini (1746-1825), a violinist and prolific composer who led a life of adventure, the quartet bears witness to its interest in exploring the stylistic variety of the classical romantic periods.

Since its founding in 2007, the ensemble has been singled out and applauded for performing masterpieces by Haydn, Mozart, Beethoven and Mendelssohn and for rediscovering unjustly forgotten French composers such as Jadin, David and Gouvy.

In just a few seasons, the Cambini-Paris Quartet has been invited by many major European venues and festivals: the Versailles Baroque Music Center, the Aix-en-Provence Festival, the Palazzetto Bru-Zane in Venice, the Bruges Concertgebouw, the Marble Palace of Saint Petersburg, the San Filippo Neri oratory in Bologna, the Opéra Comique, the Auditorium of the Louvre Museum, the Deauville Festival, the Sablé-sur-Sarthe Festival, and the Epau Festival. In 2013, the quartet debuts in Canada, Salle Bourgie in the Fine-Arts Museum of Montreal and the Shenkman Arts Centre in Ottawa.

In 2010 the quartet won the Discovery Golden Diapason Prize for its Hyacinthe Jadin’s record (Timpani) and in 2012 its world premiere recording of three of Félicien David’s quartets was critically acclaimed.

The Cambini-Paris Quartet is in residence at the Singer-Polignac Foundation in Paris, and is funded by the Swiss Life Foundation.



Le Théâtre Impérial de Compiègne
Direction Eric Rouchaud

Depuis 2009, le Théâtre Impérial, seule scène musicale et lyrique entre Paris et Lille, développe un projet qui a pour ambition de renforcer et élargir la rencontre entre les œuvres, les artistes et les publics, et notamment les jeunes. Il s'appuie sur une présence artistique permanente et renouvelée, sur des collaborations artistiques et sur une politique d'accompagnement d'artistes. Tout en accordant une place privilégiée à la voix, il s'inscrit dans une volonté d'ouverture à la diversité des formes musicales et lyriques du baroque à nos jours. Ce joyau architectural, dont la construction débuta en

1867 à la demande de Napoléon III afin de divertir la cour qui l'accompagnait pendant ses séjours à Compiègne, fut inauguré, après un long sommeil, en 1991. Exceptionnel par son volume, le Théâtre Impérial l'est également par ses qualités acoustiques, parmi les meilleures au monde.

www.theatre-imperial.com



La Galerie dorée

La Banque de France, installée depuis 1806 dans l'hôtel de La Vrillière, renoue depuis plusieurs années avec la tradition musicale attachée à la Galerie dorée, lieu rare et privilégié, chargé d'histoire mais aussi de musique.

Voulue par Louis Phélypeaux de La Vrillière, protecteur et ami des arts, et premier propriétaire de cet illustre hôtel, la Galerie dorée devient en 1713 la propriété du comte de Toulouse, second fils légitimé de Louis XIV et de Madame de Montespan.


Le comte de Toulouse continue d'embellir la Galerie dorée. Musicien, il y apprend l'art du clavecin. Selon Evrard Titon du Tillet (suite de *Parnasse François*, 1743), *Couperin eut l'honneur de montrer à jouer du clavecin à M. Louis Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse, qui a continué à lui verser une pension de mille livres jusqu'à sa mort.*

Aujourd'hui, l'extraordinaire acoustique de la Galerie dorée est mise en valeur par l'organisation de concerts privés, qui donnent ensuite souvent lieu à des enregistrements, et qui permettent aux artistes de se produire dans des conditions privilégiées.

THÉÂTRE IMPÉRIAL
DE COMPIÈGNE



BANQUE DE FRANCE
EUROSYSTEME



SwissLife