



HAYDN MOZART BEETHOVEN FINE ARTS QUARTET

HAYDN - String Quartet n° 5 in D major "The Lark"

1. I. Allegro moderato 06:27
2. II. Adagio - Cantabile 07:00
3. III. Menuet - Allegretto - Trio 03:15
4. IV. Finale - Vivace 02:06

MOZART - Quintet in C minor KV 406 *

5. I. Allegro 08:33
6. II. Andante 05:05
7. III Menuetto in Canone 04:25
8. IV. Allegro 06:47

BEETHOVEN - String Quartet Opus 59 n° 3 "Razumovsky"

9. I. Andante con moto - Allegro vivace 08:17
10. II. Andante con moto - Quasi allegretto 09:23
11. III. Menuetto grazioso - Trio 05:25
12. IV. Allegro molto 05:40

Total time : 72:43

Ralph Evans - violin **Jerry Horner - viola**
Efim Boico - violin **Wolfgang Laufer - cello**
 *** Jean Dupouy - viola**

Recorded in the St. Barnabas Church, London 1986
Engineer: Tony Faulkner
Producer original recording: Martin Compton

Reissue © 2026 Le Palais des Dégustateurs

jy6 Domaine Bizot

STUDIO
THÉÂTRE
ALEXANDRE
PAITA

PDD054



Haydn, Mozart, Beethoven : un certain esprit viennois.

Il est juste d'affirmer que **Haydn** fut le créateur d'un genre musical, le quatuor à cordes, bien qu'il existât déjà au répertoire, des pièces pour deux violons, alto et violoncelle chez d'autres compositeurs. Les premiers quatuors de Haydn étaient portés par l'esprit des *cassations* ou *divertimenti a quattro* qui avaient fait leur entrée dans les salons privés. Au fil du temps, l'esprit de la sérénade italienne s'estompa et dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, le modèle unique de pratique collective destinée avant tout aux bons amateurs - même si la partie du premier violon, *prima voce*, faisait appel à une technique bien assurée - s'estompa. La prodigieuse évolution du quatuor viennois fut d'autant plus étonnante, que Haydn reconnut que sa réflexion sur cette forme lui était venu « presque par hasard ». Quoi qu'il en soit, il posa les bases d'un nouveau discours musical dans les années 1750-1760 (il en alla de même pour ce qui concerne la sonate pour clavier et la symphonie classique).

En quelques décennies, le quatuor à cordes devint la plus stimulante des expressions musicales.

Mozart reprit les acquis de Haydn. Toutefois, il apporta un art nouveau propre à son génie : la fusion d'une écriture de plus en plus complexe avec le bel canto. Le chant et par conséquent le théâtre et le verbe étant présents dans tout le répertoire de Mozart, il confia aux instruments de ses quatuors et quintettes - dans le cas présent - des rôles déterminés. La simplicité des mélodies au service de ses opéras "sans paroles" se double, en effet, d'un raffinement harmonique et d'une finesse expressive uniques. L'élégance s'impose comme la parure

qui équilibre la forme et l'émotion. Cette dernière, dans l'univers classique n'approche pas les sentiments : elle les exprime dans le vouvoiement, la règle étant que le compositeur ne doit en aucun cas parler en son nom propre.

Si peu d'années se sont écoulées au tournant des XVIIIe et XIXe siècles, quand **Beethoven** rompt le silence et la bienséance du divertissement de salon. Il est avant tout un radical, mais un radical "classique". Il joue de la métamorphose des formes en expansion, de tous les éléments sonores à sa disposition. Il cherche moins la quête du beau que celle de la vérité. Peu lui importe le confort des auditeurs ou des interprètes. Il rudoie ces derniers dont Ignaz Schuppanzigh, premier violon du quatuor qui porte son nom et qui l'interroge à propos d'une question technique : « qu'ai-je à faire de vos misérables instruments ! Moi, je compose pour l'avenir ! ».

Revenons à Haydn. Devant le succès croissant de ses premiers quatuors, il eut du mal à répondre dans les années 1780 et 1790, à la demande de plus en plus pressante des *Liebhaber* - les amateurs - comme des *Kenner* - les connaisseurs. Il composa ainsi des séries de quatuors regroupés par séries d'opus, plus faciles à commercialiser pour les éditeurs. De fait, peu de temps après la publication ses quatuors dits « Prussiens » (op.50), furent disponibles six nouveaux quatuors (op.54 et 55). Les quatuors publiés en 1790 sous l'op.64 virent le jour grâce aux sollicitations insistantes de Johann Tost. Ancien chef d'attaque des seconds violons dans l'orchestre Esterházy, que Haydn eut la responsabilité de diriger durant plusieurs décennies, Johann Tost serait aujourd'hui considéré également comme un homme d'affaires véreux. Haydn lui dédia la série de quatuors avant d'en supprimer la mention lors de la parution de la seconde

édition...

Le surnom aviaire du célèbre **Quatuor op.64 n° 5 en ré majeur "L'Alouette"** provient du premier thème de l'*Allegro moderato*, thème présenté au premier violon. La mélodie évoque le vol de l'oiseau sur un rythme staccato des trois autres instruments. Traité sous sa forme rythmique, le thème se métamorphose au fil des figures suggérées par le volatile. Haydn joue de la surprise afin de décrire l'étonnante liberté d'une idée musicale traduisant le vertige d'un vol. Par contraste, l'*Adagio cantabile* repose sur un lied d'une simplicité toute... fausse. Cette sorte d'aria, voire de méditation laisse toute latitude au premier violon dont les ornements les plus variés aboutissent à la cadence. Le troisième mouvement, un *Menuet, allegretto*, offre un dialogue entre le second violon et l'alto. Il possède toute l'allure d'un scherzo annonciateur grâce à son dynamisme, des danses paysannes, des ländler des symphonistes romantiques allemands du siècle suivant. Le *Vivace* conclusif est un mouvement perpétuel d'une impressionnante virtuosité. Non seulement, la mise en place est périlleuse, mais le toucher doit préserver la plus extrême délicatesse. Une fois encore, on ne peut que songer à l'élégance brillante des scherzos de Mendelssohn, qui verront le jour quatre décennies plus tard.

La dimension orchestrale est tout autre dans le **Quintette avec deux altos en ut mineur K. 406** de Mozart, qui voit le jour vers 1790, c'est-à-dire à la même époque que le Quatuor de Haydn. Certes, un alto supplémentaire se joint au quatuor et il n'est pas non plus le premier quintette de l'histoire de ce répertoire. Pourtant, c'est grâce à Mozart que la forme va s'imposer. L'ensemble gagne en amplitude sonore et dans la tessiture des voix graves. La partition, en

quelque sorte, dramatise le récit et sa dimension quasi-symphonique s'affirme plus encore, lorsque l'on sait que ce quintette est, en réalité, la transcription de la Sérénade en ut mineur pour huit instruments à vent K.388. Mozart avait composé cette œuvre en juillet 1782, à la même époque que son opéra, *L'Enlèvement au Sérail*.

Le chef-d'œuvre n'a pas été altéré par sa nouvelle version dont on perçoit à la fois l'écriture dépouillée et la profondeur, dès les premières mesures de l'*Allegro*. Le sentiment de désespoir, presque, et de violence expressive conduisent tout le mouvement. Les Fine Arts en ont assimilé l'essence et offrent à leurs archets, une sonorité dense et de nature "symphonique".

Par contraste, l'*Andante* apparaît comme un instant de répit, une méditation sereine. Une danse élégante prend forme avec le *Menuetto in canone*. Il impose un chant délicat, interrompu sans cesse par les nécessités de la révérence.

Le finale, *Allegro*, s'ouvre sur un thème des plus anodins. Il s'agit ni plus ni moins que d'une rengaine, que le génie de Mozart transcende grâce à sept variations. Beethoven a certainement puisé matière à réflexion dans cette page d'une gravité... légère !

Ambassadeur du tsar de Russie à Vienne dès 1792, le comte André Kyrillovitch Razoumovski (1752-1836) fut le commanditaire de trois quatuors à cordes que lui livra Beethoven. Excellent violoniste amateur, cette personnalité érudite et brillante tint dès son arrivée à la cour, une place éminente. Il fut non seulement un remarquable diplomate, mais aussi un mécène des arts. C'est ainsi que le Quatuor Schuppanzigh reçut un soutien financier des plus appréciables, en 1808 et 1816. Pour ce qui concerne la nouvelle commande, Razoumovski

n'eut qu'une seule requête : l'obligation d'insérer des thèmes issus de chants populaires russes édités par Ivan Pratsch (ce dernier fut un compositeur natif de Bohême, qui vécut à Saint-Petersbourg et se passionna pour la culture russe). Beethoven emprunta deux thèmes pour les deux premiers quatuors, seulement. Leur allure rustique colora ses nouvelles pièces.

Dans la série des quatuors de l'opus 59 « Razoumovski » et de la période dite médiane de son écriture, le viennois s'éloigne des modèles de Mozart et de Haydn. Certes, le caractère élitiste du quatuor à cordes s'impose avec de plus en plus de force. Nous sommes loin des "divertissements" proposés aux bons amateurs par Haydn. Qui plus est, l'esprit galant pour ne pas dire français qui fut la signature des premiers opus de Mozart a totalement disparu. Les quatuors de Beethoven deviennent des œuvres exploratoires, dissociées de tout contexte non purement musical. La place du premier violon devient celle du Konzertmeister de l'orchestre symphonique. A lui d'imposer les dialogues et d'entrer en lutte contre les autres instruments devenus, eux aussi, des solistes à part entière.

Des trois quatuors Razoumovski, le troisième et dernier **Quatuor en ut majeur** est le seul qui reçut un accueil favorable du public lors de sa création en janvier 1809. Pour autant, cet opus qui n'utilisa pas les fameux thèmes russes est le plus extraverti des trois. Il est aussi le plus troublant par une introduction lente (*andante con moto*) qui rend hommage à Mozart. En effet, les premières mesures évoquent l'*Adagio* du *Quatuor n°19 en ut* K.465, la fameuse partition sous-titrée "Dissonances". Une partition dont les Fine Arts ont livré une lecture marquante, rééditée sous ce même label. Après ces mesures introductives, le premier violon donne l'élan de l'*Allegro vivace*. A première écoute,

l'impression est chaotique, dans l'art de la fantaisie. Le développement prend les allures d'un combat héroïque. Les idées musicales s'enchevêtrent et le quatuor "orchestre" de manière étonnante, comme si les deux instruments les plus aigus rivalisaient de puissance face aux deux pupitres graves. Parmi les idées musicales, l'une peut retenir l'attention car elle sera reprise quelques années plus tard, en 1912, dans l'*Allegretto* de la *Symphonie n°7*. La clarté et l'homogénéité du jeu se doivent, ici, d'être impériales et le Fine Arts Quartet s'y montre d'une puissance et d'une hauteur de vue remarquables.

L'*Andante con moto quasi allegretto* s'ouvre sur la pulsation, le glas du violoncelle. Ce lied joué en pizzicati devient une ritournelle et, pour ainsi dire, un leitmotiv. Métamorphosé, exploité d'une multitude de manières, il se joue comme une variation sur un sentiment, la mélancolie, cette *Sehnsucht* que les romantiques exploiteront sans limite. Le violon brode des phrases ornementées sans pouvoir rompre la pulsation du violoncelle.

Comme pour détendre l'atmosphère, le *scherzo*, *Menuetto grazioso* est d'une élégance un peu froide. Beethoven tire la révérence à ses illustres prédécesseurs. La révérence est toutefois de courte durée car la tension rythmique imposée par les basses encadre fermement le chant des deux violons.

Après un hommage au Quatuor des "Dissonances", c'est à nouveau Mozart que Beethoven salue dans le *finale*, *Allegro molto*. Les Fine Arts le jouent à perdre haleine, car cette page ne tolère pas le moindre écart tant la mise en place est exigeante et le dosage des dynamiques, impérieux. Beethoven joue à la fois d'une liberté de ton et de l'intransigeance d'un cadre formel, celui de la fugue. Point de liberté sans contrainte ! Dans cet "art de la fugue", les

instruments à la suite de l'alto entrent les uns après les autres. Ils s'imposent de véritables duels. Le regard est inutile, il faut alors jouer dans la respiration. A l'instinct. C'est un plaisir que de relever ces défis croisés, de stimuler autant de puissance que de tensions finement ciselées et brutalement interrompues par le silence. Un silence libératoire avant la cadence conclusive.

Stéphane Friédérich



Haydn, Mozart and Beethoven: a uniquely Viennese spirit.

It is fair to say that **Haydn** was the creator of a musical genre – the string quartet – even though pieces for two violins, viola and cello already existed in the repertoire of other composers. Haydn's early quartets were inspired by the style of *cassations* or *divertimenti a quattro*, which had become popular in private salons. Over time, this Italian-style serenade tradition began to fall out of favour, and by the second half of the 18th century, this ensemble-based model, which was intended primarily for amateur musicians – even though the first violin part, *prima voce*, required considerable technical skill – had largely disappeared. The remarkable developments in the Viennese quartet were all the more astonishing given that Haydn himself admitted that his thoughts on this musical genre had come to him 'almost by chance'. In any case, he laid the foundations for a new musical narrative during the 1750s and 1760s (much the same as he did for the keyboard sonata and the classical symphony). Within a few decades, the string quartet became the most stimulating form of musical expression.

Mozart built upon Haydn's achievements. However, he also introduced a new art form that reflected his own unique genius: the fusion of increasingly complex composition with bel canto. Since singing, and consequently theatre and lyrical expression, are such integral elements of Mozart's repertoire, in this case he assigned specific roles to the instruments in his quartets and quintets. The simplicity of the melodies in his 'wordless' operas is coupled with unique harmonic sophistication and expressive finesse. Elegance serves as the finishing touch that balances form and emotion. In the classical world,

emotion is not directly addressed, but rather conveyed in a formal manner, the rule being that the composer must never speak in their own personal capacity.

Not long later, at the turn of the 19th century, **Beethoven** shattered the tranquility and genteel decorum of salon entertainment. Above all, he was a radical, but a 'classical' radical. He played with the metamorphosis of expanding forms, using all the sound elements at his disposal. He was less concerned with the pursuit of beauty than with the quest for truth. He cared little about the comfort of listeners or performers. Indeed, he brusquely dismissed musicians, such as Ignaz Schuppanzigh, first violin of the quartet that bears his name, who dared to ask him technical questions: 'What have I got to do with your wretched instruments! I compose for the future!' ».

Let us now return to Haydn. Faced with the growing success of his early quartets, he struggled in the 1780s and 1790s to meet the increasingly pressing demands of both *Liebhaber* (amateurs) and *Kenner* (connoisseurs). He therefore began composing series of quartets grouped together in opus series, which were easier for publishers to market. In fact, shortly after the publication of his so-called 'Prussian' quartets (Op. 50), he released six new quartets (Op. 54 and 55). The quartets published in 1790 as Op. 64 came into being at the insistent request of Johann Tost. Former principal second violin in the Esterházy orchestra, which Haydn conducted for several decades, Johann Tost would today be considered something of a shady businessman. Haydn initially dedicated the series of quartets to him, but removed this dedication when the second edition was published...

The avian nickname of the famous **Op. 64 No. 5 String Quartet in D major, 'The Lark'**, comes from the opening theme of the *Allegro moderato* movement, introduced by the first violin. The melody evokes the flight of a bird against a staccato rhythm played by the other three instruments. Handled in its rhythmic form, the theme undergoes a transformation as it progresses through the patterns inspired by the bird's movements. Haydn uses the element of surprise to express the extraordinary sense of freedom of a musical idea that conveys the dizzying sensation of flight.

By contrast, the *Adagio cantabile* is based on a deceptively simple lied. This kind of aria, or even meditation, gives free rein to the first violin, whose varied flourishes culminate in the cadenza.

The third movement, a *Minuet, allegretto*, offers a dialogue between the second violin and the viola. It has all the allure of a scherzo, heralding with its dynamism the peasant dances and ländler of the German Romantic symphonists of the following century. The concluding *Vivace* is a perpetual movement of impressive virtuosity. Not only is the arrangement perilous, but it must be handled in such a way that it maintains the utmost delicacy. Once again, one cannot help but think of the brilliant elegance of Mendelssohn's scherzos, which would only see the light of day four decades later.

The orchestral dimension is quite different in Mozart's **String Quintet No. 2 in C minor, K. 406**, which was composed around 1790, during the same period as Haydn's Quartet. Admittedly, an additional viola joins the quartet, and it is not the first quintet in the history of this repertoire either. However, it was thanks to Mozart that this form became established. The ensemble benefits from greater sound amplitude and a wider range of lower registers. In a

way, the score dramatises the narrative, and its quasi-symphonic dimension is even more pronounced when one considers that this quintet is, in fact, a transcription of the *Serenade in C minor for eight wind instruments, K.388*. Mozart composed this work in July 1782, at the same time as his opera, *The Abduction from the Seraglio*.

The masterpiece has not been altered by its new version, whose stripped-down composition and depth can be perceived from the very first bars of the *Allegro*. The feeling of almost despair and expressive violence drive the entire movement. The Fine Arts Quartet has captured its essence and produces, through their bows, a rich, 'symphonic' sound.

In contrast, the *Andante* comes across as a moment of respite, a serene meditative interlude. An elegant dance takes shape with the *Menuetto in canone*. It imposes a subtle melody that is continually interrupted by the necessities of reverence.

The finale, the *Allegro*, opens with a most innocuous theme. It is nothing more than a refrain, which Mozart's genius transcends through seven variations. Beethoven undoubtedly drew inspiration from this movement, in its light-hearted seriousness!

Count André Kyrillovitch Razoumovski (1752–1836), ambassador of the Russian Tsar to Vienna from 1792 onwards, commissioned three string quartets from Beethoven. An excellent amateur violinist, this erudite and brilliant personality held a prominent position from the moment he arrived at court. He was not only a remarkable diplomat, but also a patron of the arts. As a result, the Schuppanzigh Quartet received significant financial support in 1808 and 1816. As for the new commission, Razumovsky had only one request: that themes

from Russian folk songs published by Ivan Prasch (a Bohemia-born composer who lived in Saint Petersburg and was passionate about Russian culture) be included. Beethoven borrowed two themes for the first two quartets only. Their rustic charm lent colour to his new compositions.

In the series of quartets from Opus 59, 'Razumovsky,' and from the so-called middle period of his writing, the Viennese composer moved away from the models of Mozart and Haydn. Certainly, the elitist character of the string quartet was becoming increasingly apparent. It was a far cry from the 'entertainment' offered to discerning amateurs by Haydn. Moreover, the galant – not to say French – spirit that was the hallmark of Mozart's early works had been completely lost. Beethoven's quartets became exploratory works, dissociated from any non-musical context. The role of the first violin became that of the concertmaster of the symphony orchestra. It was up to them to establish the interactions and compete with the other instruments, which had also become soloists in their own right.

Of the three Razumovsky quartets, the third and final **Quartet in C major** was the only one to receive a favourable reception from the public when it was premiered in January 1809. Yet this opus, which did not use the famous Russian themes, is the most extroverted of the three. It is also the most unsettling, with a slow introduction (*andante con moto*) that pays homage to Mozart. Indeed, the opening bars evoke the *Adagio* of his *Quartet No. 19 in C, K. 465* – the famous composition nicknamed 'Dissonance' – a score that the Fine Arts Quartet have delivered a memorable performance of, reissued under the same label. After these introductory bars, the first violin sets the tempo for the *Allegro vivace*. On first listening, the impression is chaotic, within the

realm of fantasy. The development takes on the feel of a heroic battle. The musical ideas intertwine and the quartet 'orchestrates' in a surprising way, as if the two highest-pitched instruments were competing in power with the two lower-pitched sections. One of the musical ideas is particularly noteworthy, as it would be revisited several years later, in 1912, in the *Allegretto* of *Symphony No. 7*. The clarity and consistency of the performance must be impeccable here, and the Fine Arts Quartet demonstrates remarkable power and vision. The *Andante con moto quasi allegretto* opens with the pulsating, mournful sound of the cello. This lied, played pizzicato, becomes a refrain and a leitmotif of sorts. Transformed and explored in a multitude of ways, it plays out like a variation on a feeling of melancholy – *Sehnsucht* – that the Romantics would go on to exploit without restraint. The violin embellishes ornate phrases without disrupting the cello's rhythm.

As if to lighten the mood, the *scherzo, Menuetto grazioso*, is somewhat coldly elegant. Beethoven pays homage to his illustrious predecessors. This reverence is short-lived, however, as the rhythmic tension imposed by the basses firmly frames the song of the two violins.

After paying tribute to the 'Dissonance' Quartet, Beethoven once again honours Mozart in the *finale, the Allegro molto*. The Fine Arts Quartet plays it breathlessly, because this movement does not tolerate the slightest deviation, as the arrangement is demanding and the balance of dynamics is imperative. Beethoven plays with both freedom of tone and the intransigence of a formal framework – that of the fugue. There is no freedom without constraints! In this 'art of fugue', the instruments following the viola enter one after the other. They engage in real duels. Visual cues are useless, so it is necessary to rely on

phrasing. On instinct. It is a pleasure to take on these intertwined challenges, to stimulate as much power as finely chiselled tensions that are abruptly interrupted by silence. A liberating silence before the conclusive cadenza.

Stéphane Friédérich

Cover painting: Korin www.korinlaque.fr

Mastering: Alain Gandolfi

Production : Eric Rouyer

Le Palais des Dégustateurs - lepalaisdesdegustateurs.com